que sais-je ?

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

PAR B. CHAMPIGNEULLE

PRESSES UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

EXTRAIT DU CATALOGUE DE LA COLLECTION

Nos 1 à 100

1. Les étapes de la biologie (M. Caullery).
2. De l'atome à l'étoile (P. Rousseau).
3. Les certitudes du hasard (M. Boll).
4. Histoire de l'Afrique (Ch.-A. Julien).
5. Comment se défend l'organisme (Pr L. Binet).
6. Le peuple des abeilles (Dr M. Mathis).
7. Histoire de l'électricité (P. Devaux).
8. Le système nerveux (Dr P. Chauchard).
9. Les grandes religions (E. Aegerter).
11. Le cancer (Dr S. Laborde).
12. Les vitamines (S. Gallot).
13. L'astronomie sans télescope (P. Rousseau).
14. L'éducation nouvelle (A. Medici).
15. La tuberculose (Dr J. Delarue).
16. La terre et son histoire (L. Rudaux).
17. Les premières civilisations de la Méditerranée (J. Gabriel-Leroux).
18. Histoire de l'architecture (J.-Ch. Moreux).
19. L'exploitation rationnelle des abeilles (Dr M. Mathis).
20. La vie créatrice de roches (G. Deflandre).
21. Les ultrasons (P. Biquard).
22. L'alimentation humaine (R. Lalanne).
24. Les rêves (Dr J. Lhermitte).
25. Histoire de l'Asie (R. Grousset).
26. Le mobilier français (G. Janneau).
27. Les mécanismes économiques (H. Culmann).
28. La peinture moderne (R. Rey).
29. Automates et automatisme (P. Devaux).
30. La télévision (P. Grivet et P. Herreng).
31. Les étapes de la médecine (Dr J. Fauvet).
32. L'économie humaine (R. Sand).
33. Radium et radioactivité (G. Dupuy).
34. Histoire de Paris (M. Raval).
35. Histoire de la chimie (J. Cueilleron).
36. Histoire de la propriété (F. Challaye).
37. La relativité (P. Couderc).
38. Histoire des États-Unis (J. Canu).
39. Les hormones (P. Rey).
40. Histoire de la musique (B. Champigneulle).
41. Radionavigation et radioguidage (F. Raymond).
42. Les étapes des mathématiques (M. Boll).
43. Histoire de la navigation (P. Célérier).
44. La monnaie et le change (H. Gardel).
45. Les arts du feu (G. Janneau).
46. Les matières plastiques (M. Daumas).
47. Les grandes philosophies (P. Ducassé).
48. La lumière (P. Rousseau).
49. Le roman français depuis 1900 (R. Lalou).
50. La sexualité (L. Gallien).
51. Les migrations des animaux (R. Thévenin).
53. Les microbes (Dr A. Boivin).
54. Les étapes de l'archéologie (G. Daux).
55. Histoire du commerce (G. Lefranc).
56. La défense de nos cultures (P. Marsais).
57. L'exploitation du hasard (M. Boll).
58. Le péril vénérien (Drs J. et H. Payenneville).
59. L'équipement électrique de la France (J. Martincourt).
60. La guerre des matières premières (H. Peyret).
61. La toxicologie (Pr R. Fabre).
62. L'agriculture coloniale (A. Chevalier).
63. Technique du sport (J. Dauven).
65. Les étapes de la géographie (R. Clozier).
66. Histoire de la peinture (L. Hourticq).
67. Étude physique de la terre (Ch. Maurain).
68. L'embryologie (M. Caullery).
69. La formation de la France au Moyen âge (J. Calmette).
70. Les rayons X (A. Boutaric).
71. L'éducation des enfants difficiles (Dr G. Robin).
72. La vie dans les mers (R. Legendre).
73. Les expéditions polaires (A. Thomazi).
74. Histoire de la sculpture (L. Hourticq).
75. Histoire de l'Océanie (Ch.-A. Julien).
76. Les assurances (M. Fauque).
77. Les arts d'Extrême-Orient (J. Auboyer).
78. La croissance (M. Abeloos).
79. Origine des plantes cultivées (L. Guyot).
80. La lutte pour les denrées vitales (H. Peyret).
81. Histoire du cinéma (Lo Duca).
82. La littérature symboliste (A.-M. Schmidt).
83. Les insectes et l'homme (L. Berland).
84. Le papier et les dérivés de la cellulose (L.-J. Olmer).
85. La littérature française de la Renaissance (V.-L. Saulnier).
86. Les chemins de fer (P. Devaux).
87. Le tabac (A. Chevalier et F. Emmanuel).
88. Histoire de la vitesse (P. Rousseau).
89. La météorologie (A. Viaut).
90. Le coton (A. Chevalier et P. Senay).
91. Les probabilités et la vie (F. Borel).
92. Les océans (C. Francis-Bœuf).
93. Les matières premières de synthèse (J. Vène).
94. La chimie du cerveau (P. Chauchard).
95. La littérature française du siècle classique (V.-L. Saulnier).
96. Les étapes de la métallurgie (L. Guillet).
97. La mesure du temps (M. Granier).
98. La vision (E. Devaux).
99. La T. S. F. (R. Bureau).
100. Les ports maritimes (P. Célérier).

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

« QUE SAIS-JE ? »
LE POINT DES CONNAISSANCES ACTUELLES

HISTOIRE
DE
LA MUSIQUE

par

Bernard CHAMPIGNEULLE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

1957

QUARANTE ET UNIÈME MILLE

A Serge Moreux

DÉPOT LÉGAL

1re édition .. .. .. 4e trimestre 1941
8e — .. .. .. 1er — 1957

TOUS DROITS
de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays

© *Presses Universitaires de France*, 1941

AVANT-PROPOS

CE petit livre n'a pas été écrit seulement pour les musiciens, mais pour les amateurs, pour tous ceux qui possèdent quelque curiosité de ce qui touche à la musique. On a donc évité les exposés théoriques ainsi que, dans la mesure du possible, l'emploi du vocabulaire technique.

En littérature, la vie des hommes et des œuvres, l'histoire littéraire, est dissociée de la grammaire. De même, si intimement liées que soient l'histoire de la musique et l'évolution du langage musical, c'est le fait historique qui est l'objet de notre étude : on s'est efforcé d'établir de justes proportions dans le classement des grands événements musicaux ; on a tenté de discerner les causes d'ordre général, d'établir la filiation des artistes, de saisir l'ordre de succession des œuvres et leur enchaînement.

Autant que les limites tracées par le cadre de cet ouvrage nous l'ont permis, nous avons cherché à situer la musique dans les temps et dans les milieux où elle s'est épanouie, à l'étudier dans ses rapports avec les mouvements artistiques, littéraires, religieux ou politiques. C'est une idée couramment exprimée

que la musique est en retard de deux siècles sur les autres arts. Rien ne nous paraît plus faux — ni plus invraisemblable. La musique étant une des formes d'expression les plus naturelles des sociétés, comment pourrait-elle retarder de deux cents ans ?... Admirable et pénétrante image des mœurs du temps, nous la trouvons toujours en parfaite concordance spirituelle avec les autres arts. De Pérotin le Grand, dont les chants audacieux et puissants résonnent sous les ogives neuves des cathédrales gothiques, jusqu'à Lully, d'un style si Louis XIV, si versaillais, jusqu'à Beethoven, qui peut être pris comme le plus parfait symbole du grand tournant romantique, jusqu'à Strawinsky, enfin, dont les évolutions rappellent si curieusement celles d'un Picasso, nous ne distinguons aucune fissure : à chaque époque, tous les arts, quels qu'ils soient, se réfèrent aux mêmes disciplines de l'esprit.

Chapitre Premier

LES ORIGINES

Si loin que nous remontions dans le passé nous rencontrons la musique. Mais on conçoit qu'elle échappe à notre analyse : tandis que, devant les peintures de l'âge paléolithique nous sommes directement en présence de l'art même de la préhistoire, nous ne pouvons, lorsqu'il s'agit du fugitif domaine des sons, que nous livrer à des supputations, à des approximations — et ceci jusqu'à des temps relativement très proches de nous.

On peut affirmer toutefois en toute certitude que la musique, comme la danse, le mime, la poésie ou le théâtre — auxquels elle est intimement liée — est d'origine sacrée. On a étudié, surtout depuis un demi-siècle, la musique des peuples qui n'ont pas eu de contact avec notre civilisation européenne (nommés un peu arbitrairement « primitifs »), entre autres celle des nègres d'Afrique, des Indiens d'Amérique, des Polynésiens, etc. Il semble bien que notre système musical ait pour origine quelques bases instinctives communes à tous les hommes. Chez les peuples anciens comme chez les peuples « primitifs », nous trouvons à l'origine une musique simple et fortement rythmée, de caractère religieux et rituel. D'autre part, les mouvements du corps et l'effort physique sont fréquemment accompagnés d'émissions vocales : c'est le principe des chants de métier, destinés à faciliter la régularité des exercices corporels. La musique primitive quoique fort variée

nous semble aujourd'hui d'une excessive simplicité car les mélodies n'usent que d'un nombre restreint d'intervalles. Elle est en général basée sur le système pentatonique — c'est-à-dire sur une échelle musicale de cinq sons. C'est cette gamme de cinq notes qui est encore répandue chez les Orientaux.

Nous n'avons que des données obscures sur la musique de la plupart des pays antiques; seule la musique des Grecs nous est connue par les analyses théoriques de plusieurs auteurs. En outre, quelques compositions, pour la plupart fragmentaires, ont été retrouvées. La musique grecque procédait de diverses gammes descendantes de sept notes. Elle consistait essentiellement en une mélodie vocale commandée par les rythmes de la poésie et strictement réglée sur la métrique du vers. Il n'y avait pas à proprement parler d'accompagnement ; les instruments : lyres, cithares, aulos (sortes de chalumeaux à anche) restaient esclaves de la mélodie principale. Les moyens employés par la musique grecque ne pourraient sans doute plus guère nous émouvoir aujourd'hui. Ne doutons pas cependant de la prise qu'ils exerçaient en leur temps sur les auditeurs. La théorie fondée par les pythagoriciens et développée par Aristote assignait à la musique une fonction morale et sociale capitale. On considérait alors que les phénomènes sonores, la diversité des timbres utilisés et la variété des modes jouaient un rôle supérieur et précis sur le développement des émotions et des passions humaines.

En adoptant la musique des Grecs, les Romains la vulgarisèrent, lui confièrent un rôle subalterne dans les réjouissances publiques, lui firent perdre beaucoup de ses hautes vertus et de sa noblesse.

Chapitre II

LE MOYEN AGE

Premières musiques chrétiennes. — On peut penser que les chants chrétiens des premiers siècles gardaient quelques survivances des rites hébraïques. Ainsi, la récitation des psaumes bibliques : les psalmodies, de même que les chants antiphoniques où les versets chantés par un soliste alternaient avec les répons de la foule, trouvent leur origine dans les cérémonies de la religion juive. Les communautés monastiques de l'Eglise d'Orient, surtout à Antioche, à Smyrne et en Egypte entretenaient la tradition de ces chœurs — tandis que dans les églises d'Occident naissaient les premiers chants liturgiques de la messe. Mais, comme dans tous les pays pénétrés de culture gréco-romaine, c'est l'art antique qui devait servir avant tout de modèle. Le Christianisme croyait recueillir son héritage. Boèce, le grand théoricien de la musique (475-524) puis Cassiodore (482-580) furent les principaux codificateurs et les propagateurs de modes musicaux qu'ils croyaient transmis de la musique grecque. Et ce sont les théories de Boèce qui alimenteront surtout les clercs jusqu'à la fin du moyen âge.

Saint Ambroise, qui fut évêque de Milan à la fin du IVe siècle, peut être considéré comme l'un des premiers mélomanes de notre ère. C'est à lui que fut longtemps attribuée la composition du *Te Deum* en collaboration avec son illustre disciple saint Augustin. Ambroise fonda dans son diocèse une

liturgie magnifique, déterminant les Antiennes et les Hymnes à exécuter pour les différentes fêtes de l'année et composant lui-même, paroles et musique, un grand nombre de chants religieux.

Cependant, en se répandant à travers le monde romain, l'Eglise n'avait pu imposer que bien peu d'unité dans sa liturgie : en Gaule, le rite ambrosien exerce son influence, mais en Provence on entend l'assemblée répondre en grec aux psalmodies latines des clercs ; en Allemagne, le rituel gélasien, fondé par Gélase Ier, triomphera jusqu'à Charlemagne ; en Espagne, le rite mozarabe durera bien plus longtemps encore. Des liturgies locales prennent partout naissance qui font le désespoir de l'évêque de Rome. La cause majeure de cette anarchie n'est-elle pas l'absence de notation ? On devine quelle liberté devaient prendre les chantres avec des compositions qu'ils ne pouvaient connaître que par relation orale. Pourtant, cette variété n'est pas sans donner de résultats très heureux. La musique religieuse de caractère régional se vivifiait au contact populaire ; elle reflétait sans doute la vigueur mélodique et rythmée de la chanson profane. Nous dirions aujourd'hui qu'elle était pénétrée de folklore. Du moins la diversité très caractéristique de ces chants nous le fait supposer, car, si nous connaissons quelques textes de musique sacrée, aucun texte de musique profane n'est parvenu jusqu'à nous.

Le chant grégorien. — C'est à la fin du VIe siècle que Grégoire le Grand, patricien romain, moine et pape, craignant pour l'unité de l'Eglise, veut uniformiser la liturgie. Musicien très averti, il y réussit pleinement. Il se préoccupe de corriger les anciens chants et notamment les cantilènes d'origine orientale de caractère trop sensuel ; il taille dans l'im-

mense frondaison que lui lèguent les siècles et les divers pays où s'étend la chrétienté ; il compose des chants nouveaux ; il constitue enfin un véritable *codex* de la musique religieuse qui restera jusqu'à nos jours la base de la liturgie catholique romaine. Tous ces chants furent recueillis dans un *Antiphonaire* placé sur l'autel de Saint-Pierre où il était fixé par une chaîne d'or — c'est le *Livre des Livres* que nous ne connaissons malheureusement pas sous sa forme originale.

Le chant grégorien se répand très vite à travers l'Occident. Les monastères bénédictins, qui essaiment partout, deviennent autant de foyers de divulgation. A Rome se constitue un centre de moniteurs qui enseignent toute la Chrétienté. De véritables écoles de musique se sont alors fondées qui jouèrent un rôle important dans l'extension du chant grégorien. Les principaux centres furent Rouen, où s'illustra saint Rémy, Metz et surtout le monastère de Saint-Gall, pépinière de musiciens et de poètes, où la tradition veut qu'un chanteur, nommé ou surnommé Romain, envoyé par le pape à Charlemagne avec une copie du fameux *Antiphonaire*, ait séjourné.

Le chant grégorien, ou *plain-chant*, était exécuté par des voix d'hommes. Ces *chœurs* ont d'ailleurs donné leur nom à la place qui leur était réservée dans l'église. La technique du chant grégorien, issu des modes grecs, a fait l'objet d'un nombre considérable d'études et de commentaires. Retenons seulement qu'il se divisait en huit modes, c'est-à-dire en huit systèmes de gammes ; ces modes sont là seulement pour fixer l'étendue de la mélodie : ce sont les cadres au centre desquels les voix peuvent se mouvoir. Les mélodies ne sont pas divisées en mesure, elles se déroulent librement comme une déclamation doucement accentuée de la langue latine.

La musique est signifiée par un système de notation rudimentaire — au lieu de l'être par des lettres comme dans la musique grecque. C'est l'embryon de notre notation moderne. Les syllabes du texte latin sont surmontées de *neumes*, c'est-à-dire de traits, de points, d'accents diversement orientés, qui indiquent approximativement au chantre le contour de la mélodie, ses élans, ses chutes, ses repos. C'est sans doute un copiste qui imagina ensuite de tracer une ligne représentant un son fixe de façon à déterminer de façon un peu plus précise la hauteur des sons... Première ébauche de la portée musicale. Ce n'est qu'au XI^e^ siècle que nous voyons apparaître deux lignes. On adopte ensuite les clefs, celle d'*ut* et de *fa* d'abord, puis la clef de *sol*. Le système se perfectionne peu à peu et se complique à l'extrême.

Importance et développement du chant grégorien. — Tandis que nous ne connaissons à peu près rien des musiques profanes de cette époque, nous avons la bonne fortune que le chant grégorien soit venu jusqu'à nous, entretenu, cultivé avec un soin constant par les communautés bénédictines. C'est la source la plus pure à laquelle se soient alimentées non seulement la ferveur des chrétiens mais toute la pensée musicale de l'Occident. C'est lui qui a servi de point d'appui aux premiers pas trébuchants de la polyphonie, c'est lui qui est encore un sujet d'admiration et d'inspiration pour bien des musiciens contemporains.

La Renaissance humaniste ne s'accommoda guère de cette musique si simple. Les chants d'église furent alors adaptés au goût du jour. Les souples mélopées durent rentrer dans le cadre rigide des barres de mesure et l'on en fit ensuite, selon l'esthétique nouvelle, des morceaux de chant avec accom-

pagnement d'orgue. Le sens de l'interprétation menaçait d'être perdu. C'est seulement à la fin du siècle dernier que fut entrepris un large mouvement en faveur de l'art grégorien. Les Bénédictins de Solesmes travaillèrent, par le collationnement des manuscrits d'un même texte, provenant de différents pays et de différentes époques, à reconstituer les versions originales dans leur intégrité. Pie X appuya de tout son pouvoir le rétablissement du chant traditionnel préservé par les Pères à travers les siècles et ordonna qu'on se servît des livres publiés par Solesmes pour établir une édition officielle, dite : édition vaticane, obligatoire pour toute l'Eglise.

Le chant grégorien est caractérisé par une certaine égalité dans la durée des sons et par l'uniformité des nuances. Il repousse tout ce qui est expressif au sens où nous entendons ce mot aujourd'hui. D'où vient alors qu'avec une telle modicité de moyens il puisse atteindre une telle puissance, une telle variété ? Comment s'élève-t-il à cette sérénité grandiose, à cette passion concentrée et à cette ineffable douceur ? Ici, la musique suit le rythme de la parole ; à l'opposé du *bel canto* qui ne se sert de la parole qu'à la manière d'un support pour des exercices de virtuosité vocale, la musique prend la forme des mots et semble n'être là que pour en intensifier le sens. L'art grégorien est au service d'un ensemble d'idées simples et fortes, qui sont en même temps une foi — c'est-à-dire la forme la plus exaltante et la plus irradiante d'énergie spirituelle. La mélodie liturgique de la *Préface*, dont Mozart disait qu'il donnerait bien toute son œuvre pour l'avoir écrite, est un exemple saisissant, dans sa ligne d'une extraordinaire ductilité, de cette simplicité voulue. Avec toutes ses ressources orchestrales et toute sa complexité, le répertoire moderne

ne possède pas l'étonnante force rayonnante des sobres cantilènes grégoriennes. Il faut donc éviter de penser que l'art poursuit une marche progressive. Ne parlons pas de progrès quand nous ne voyons que des changements d'esthétique. La beauté de la musique est loin de se confondre avec le développement de ses éléments techniques. Nous pourrions faire ces remarques à chaque page de ce livre.

Musique aristocratique et musique populaire au moyen âge. — A cet âge d'or de notre histoire que furent la fin du XII^e^ siècle et le début du XIII^e^, Paris devient le centre intellectuel le plus florissant de la Chrétienté. Pour la première fois depuis l'antiquité, on voit des sculpteurs traduire la forme humaine dans la pierre. Un style monumental d'un étonnant équilibre se crée. L'artiste, inspiré par le clerc, cherche à exprimer une vérité morale toute soumise à l'esprit. Des échanges continus avec les pays voisins font de Paris la capitale de la poésie et du savoir. On ignore les nationalismes et d'incessantes communications entre pays soumis à des gouvernements différents contribuent à faire régner dans les pays chrétiens une pensée de caractère universel.

Maître Léonin et son successeur Pérotin le Grand, maître de chapelle de Notre-Dame, qui ont joué un rôle d'une importance considérable dans l'histoire de la musique, subissent-ils l'influence des Anglais ? Ceux-ci arrivent fort nombreux à l'Université que vient de fonder Robert de Sorbon. Les seigneurs normands partagent leur vie entre les deux côtés de la Manche : il est bien difficile de faire des distinctions d'origine. L'Angleterre, qui verra toutes ses sources taries après le XVII^e^ siècle, traverse alors une époque d'épanouissement musical.

Vers l'année 1200, le chant grégorien avait pris

sa forme définitive. La musique profane n'était pas moins répandue que la musique sacrée. D'après ce que nous savons de la vie de société, des fêtes corporatives, des jeux, des spectacles, des danses, il est certain que la musique tenait une place importante dans les habitudes populaires ; mais, tandis que la musique religieuse était transcrite par les moines, le chant profane était déformé par la tradition orale, par l'esprit d'improvisation des chanteurs et surtout par les nombreuses ornementations ajoutées pour enjoliver les finales. La notation qui succède aux neumes nous renseigne sur la hauteur des sons, mais, pas plus que les neumes, elle n'en révèle le rythme. Il nous est donc difficile d'avoir une idée même approximative du style dans lequel fut composée la musique de cette époque. Il suffit de comparer les diverses exécutions qui en sont données maintenant pour constater quelle peut être, même sous la direction des personnalités les plus autorisées, la diversité d'interprétation.

La chanson populaire a toujours son origine dans une création aristocratique. En s'appropriant des chants composés par des poètes et des musiciens dans une forme savante qu'il ne possède pas, le peuple les simplifie, les altère, les transforme à son goût en leur communiquant souvent une certaine saveur pleine de charme et de spontanéité. Il n'est pas toujours aisé de les distinguer ; celles qui nous sont parvenues ne portent aucune indication de date ni d'auteur. Comment retrouver l'origine de ces complaintes amoureuses, de ces chansons de Mai, de mariage, de malmariées, de ces chansons champêtres, de ces pastourelles, de ces aubes, de ces chansons de matelots ou de soldats, de ces chansons à boire ou à danser, et de tous ces chants de métiers ?

La littérature poétique et musicale de caractère

profane la plus riche du moyen âge est celle des trouvères et des troubadours. Les troubadours chantaient en langue d'oc et venaient de nos provinces du Midi. Les trouvères chantaient en langue d'oïl. La légende romantique nous en a laissé une image peu conforme à la réalité. C'étaient le plus souvent de grands seigneurs lettrés qui n'exécutaient pas leurs œuvres eux-mêmes ; ils laissaient ce soin aux jongleurs et aux ménestrels qui avaient coutume d'accentuer leurs chants avec la vielle, cet ancêtre du violon. Ce sont des messages graves et nobles où s'expriment les sentiments chevaleresques et galants d'une époque où l'amour courtois était l'objet de règles presque rituelles et où la chevalerie était venue adoucir la rudesse des mœurs militaires. Parmi les plus célèbres troubadours, nous pouvons citer Guillaume IX de Poitou, Bertrand de Born, Bernard de Ventadour. Parmi les trouvères, nous rencontrons le célèbre Adam de La Halle, les rois Thibault de Navarre et Richard Cœur de Lion. A la fois poètes, musiciens et mimes, les jongleurs et les ménestrels étaient les familiers des cours où s'entretenait le goût des choses de l'esprit.

Le théâtre avait pris une place importante dans la vie sociale. Les drames liturgiques et les miracles étaient agrémentés de musique. Le XIII^e^ siècle nous a légué de charmantes comédies pastorales : *Le Jeu de Robin et Marion* et le *Jeu de la Feuillée* d'Adam de La Halle que l'on a pu qualifier de première opérette française. C'est une sorte de féerie où l'auditoire pouvait prendre plaisir à reconnaître au passage les airs les plus connus de son temps.

Avec un écart d'un siècle environ naissait plus tard en Allemagne l'art des *Minnesinger*, inspiré d'abord de l'art des troubadours, mais qui ne tarda

pas à trouver sa vie propre. Les poètes allemands ne confiaient pas leurs œuvres à des jongleurs : ils chantaient eux-mêmes ; c'est tout l'esprit populaire de la vieille Allemagne qui s'exprime dans le chant des *Minnesinger* dont le plus fameux est Walther von der Vogelweide. A leur suite, les bourgeois des villes germaniques formèrent les corporations de *Meistersinger* (Maîtres chanteurs) à la fois grammairiens de la musique et inventeurs de mélodies — dont l'art a beaucoup influencé ensuite le choral protestant.

Naissance de la polyphonie. — Jusqu'à la fin du moyen âge la monodie reste la forme la plus importante de la musique. La monodie, c'est la mélodie pour une seule voix, sans accompagnement, c'est le chœur à l'unisson. Elle s'oppose à la polyphonie qui est l'art de traiter simultanément plusieurs sons. Aristote disait : « Deux sons se couvrent et entrent en conflit l'un avec l'autre. » Pourtant, dès l'époque carolingienne, on avait essayé de joindre un contre-chant improvisé sur le thème de plain-chant, par le concours d'une seconde voix ou d'un instrument. Sous le nom d'*organum*, on avait tenté les premiers essais de polyphonie — essais qui peuvent nous paraître aujourd'hui bien timides : les deux voix débutent par un chant à l'unisson, puis la voix supérieure s'éloigne de l'autre jusqu'à la quarte pour revenir ensuite à l'unisson.

Notons qu'on connaissait de longue date des instruments polyphoniques rudimentaires comme les petites orgues pneumatiques ou hydrauliques, comme le chalumeau accompagné de la cornemuse en usage chez les peuples celtes. Lorsque Guy d'Arezzo (né près de Paris vers 995, mort à Avellano vers 1050) expose les principes de l'*organum*, on n'admet guère

que l'accord en octave, en quinte, en quarte — plus tard en tierce. Les pompes religieuses devaient sans doute inciter les compositeurs à créer plus de richesse sonore. C'est à Saint-Martial de Limoges, célèbre par le faste de ses cérémonies, qu'a été retrouvé le premier manuscrit connu d'*organum*. C'est dans les abbayes et dans les cathédrales de France que naquit alors le *contrepoint*, c'est-à-dire l'art de superposer et d'exécuter ensemble des mélodies qui ont leur vie et leur beauté propres. Avec Pérotin, qui alla jusqu'à traiter de puissantes compositions à quatre voix, s'établissait la première œuvre capitale de la polyphonie.

L' « Ars Nova ». — Vers 1330, Philippe de Vitry, évêque de Meaux et conseiller du roi, donna à l'un de ses ouvrages sur la composition musicale le titre audacieux d'*Ars Nova :* il s'agit en effet de hardiesses harmoniques véritablement inouïes. Ce titre sert à désigner la période musicale qui en a procédé. On n'hésitait plus alors à superposer plusieurs voix qui gardaient chacune leur indépendance, et, même en latin ou en langue vulgaire, chantaient simultanément des textes différents. Le plus important compositeur de l'*Ars nova* fut Guillaume de Machault. Personnalité sigulièrement forte : magnifique poète, musicien génial, ce que nous connaissons de sa vie nous indique qu'il fut aussi doué dans le domaine de la pensée que dans le domaine de l'action. Né en Champagne, probablement en 1290, il fut d'abord secrétaire de Jean de Luxembourg, roi de Bohême, prince turbulent, avec lequel il parcourut toute l'Europe. Attaché ensuite à la Cour de France, il y fut traité avec honneur. De Machault, nous avons des lais, des virelais, des « chansons balladées » d'une écriture raffinée. Dans

ses motets et surtout dans sa *Messe* — que l'on suppose avoir été écrite pour le sacre de Charles V — il atteint, dans ses rudes harmonies et ses hardiesses rythmiques, à une extraordinaire grandeur.

Une Italie nouvelle était en train de naître ; ses républiques, ses princes, ses podestats se combattaient avec générosité, pleins l'un pour l'autre de curiosité d'esprit. Sienne et Florence, notamment, vivaient dans une ardente atmosphère de création. Le froid hiératisme byzantin a fait place à ces curieuses nouveautés qui viennent d'au delà des Alpes sous le nom d'art gothique. L'influence de saint François d'Assise communique aux arts ses vertus de tendresse contemplative. C'est l'époque du Dante, de Boccace, de Pétrarque. Une société policée se livre aux charmes de la musique. Les Italiens donnent à leurs chansons, comme instinctivement, un ton expressif et charmeur, qui nous font évoquer les vierges de Simone Martini.

La plupart des musiciens de cette époque sont des Florentins qui ont une vive curiosité pour l'*Ars Nova*, comme Jean de Florence, et surtout Francesco Landino, qui fut, lui aussi, couvert de gloire et d'honneurs. C'est surtout par la forme de leurs œuvres que les Italiens manifestent leur originalité. Ils créent des genres nouveaux comme la *caccia* (la chasse), la *ballata* (la ballade) et surtout le *madrigal* qui, à la fin du XIVe siècle annonce déjà, avec ses contrepoints fleuris, les premiers opéras.

Le rayonnement de la musique franco-flamande. — Jusqu'ici, ce sont des Français qui sont les grands inventeurs. Ils ont posé les bases sur lesquelles s'édifiera toute la musique qui viendra par la suite. Au XVe siècle, ce sont les Flamands et les Français du Nord qui vont jouer un rôle dominateur. Le

gouvernement des Etats du duc de Bourgogne s'étendait sur des pays assez étrangers l'un à l'autre, qui cherchaient une certaine unité de culture et qui trouvèrent une sorte de communion dans l'inspiration musicale. Les grandes cités flamandes, riches et prospères, mettaient leur honneur à entretenir des maîtrises en rapport avec leur magnificence. Les cours princières fondaient également des Chapelles où les chanteurs — généralement soutenus par quelques instrumentistes — étaient peu nombreux mais choisis avec discernement parmi les meilleurs artistes du temps. Les choristes français et flamands, alors très en vogue, furent vraisemblablement l'objet de ce que nous appellerions aujourd'hui un *snobisme*. Ils étaient recherchés partout, notamment dans les cours d'Italie et à la Chapelle pontificale, qui voulait être — comme il se devait — la plus digne d'éloges et d'admiration.

L'Anglais John Dunstable († 1453), sur des rythmes vigoureux et souples, a composé une œuvre gracieuse et brodée à la manière italienne. Son influence sur les maîtres flamands fut profonde. Sous le règne de Charles VII en France et de Henri V en Angleterre, la musique connut une période extrêmement florissante. Dunstable apportait un accent nouveau par la saveur de ses mélodies et par la singulière aisance avec laquelle il traitait le contrepoint.

Guillaume Dufay, le maître le plus ancien de l'école franco-flamande, né sans doute à Cambrai en 1400, s'est profondément inspiré de l'apport de ses devanciers. D'abord enfant de chœur à la célèbre maîtrise de la cathédrale de Cambrai, il fut appelé à la Chapelle pontificale et voyagea à travers toute l'Italie. Son œuvre apportait un grand nombre de subtilités qui passèrent à leur

époque pour d'étonnantes audaces. Elles n'en furent pas moins appréciées. Parlant de Guillaume Dufay, un de ses contemporains va jusqu'à s'écrier : « Ce n'est que de lui que date une musique digne d'être écoutée ! » En fait, le XV^e^ siècle perfectionne avec l'école franco-flamande les formes musicales établies auparavant par l'école de Notre-Dame de Paris. On a reproché aux compositeurs flamands d'avoir écrit une musique trop savante, de se livrer plutôt à des exercices de virtuosité contrapuntique qu'à l'expression de leur sensibilité personnelle. Ils paraissent en effet s'être souvent laissés griser par leurs découvertes ; ils enchevêtraient à plaisir les fils mélodiques (Ockeghem n'alla-t-il pas jusqu'à composer un *Deo Gratias* à 36 voix !) mais leur désir un peu scolaire de complication gratuite n'entravait pas la générosité de leur inspiration.

L'art connaît alors dans les Pays-Bas une période d'épanouissement. Les géniales découvertes des Van Eyck dans la peinture trouvent une digne réplique dans l'œuvre des compositeurs flamands. De part et d'autre, c'est le même souci d'enluminure, le même soin scrupuleux du détail qui se fond dans une robuste et profonde unité. Une sorte de sérénité dans la foi domine les compositions ; la ferveur mystique s'allie à un naturalisme charmant. Il n'est pas jusqu'à la matière même de la peinture qui ne rappelle la limpidité de la matière musicale.

L'apogée de la musique franco-flamande. — A la fin du XV^e^ siècle apparaissent quelques maîtres prestigieux qu'on a coutume de grouper sous le nom de « seconde école franco-flamande ». En relation avec les plus hauts personnages de la plupart des pays d'Europe, jouissant de considération et de renommée, ils ont fait rayonner leur art dans

tout le monde occidental. Jean de Ockeghem, qui fut sans doute élève de Dufay, avait été enfant de chœur à la cathédrale d'Anvers. Nous le voyons en 1452 à la Cour de Charles VII puis trésorier de la célèbre abbaye de Saint-Martin de Tours. En 1461, il est maître de Chapelle du roi, et conserve ses fonctions sous Louis XI et Charles VIII. Nous le trouvons également en Italie et en Espagne. Obrecht a occupé la fonction de maître de Chapelle à la cathédrale d'Utrecht, à la Cour d'Hercule d'Este, à Ferrare ; on le rencontre aussi à Cambrai, à Bruges et dans diverses villes des Flandres et de l'Italie. L'existence de Josquin des Prés est plus mouvementée encore. Il est chanteur à la Chapelle pontificale, puis directeur du chœur à la cathédrale de Cambrai ; sa vie est ensuite partagée entre Paris — où il est en relation avec Ockeghem — et les villes de l'Italie du Nord. Josquin a toujours été tenu pour le maître le plus important de son temps. De son vivant, on le nommait déjà « le prince des musiciens ». Sa renommée et celle de l'école franco-flamande furent considérables. On venait de partout chercher son enseignement.

Parmi les très nombreux élèves ou contemporains de ceux que nous venons d'évoquer, nous citerons Antoine Fevin, Gascongne, Jean Mouton, qui fut chanteur près de Louis XII et de François Ier, Clemens *non papa*, Henri Isaak, enfin, qui servit l'archiduc Sigismond d'Innsbrück, l'empereur Maximilien Ier, et, à Florence, Laurent le Magnifique.

Dufay avait dégagé de ses compositions la partie dite *cantus firmus*, sur laquelle s'appuyait tout l'ensemble. La musique religieuse était le plus souvent inspirée d'une mélodie grégorienne ou d'une chanson profane. Il arrivait alors que le texte profane, même grivois, fût chanté, si incroyable

que la chose nous paraisse aujourd'hui, en même temps que les textes liturgiques confiés aux autres parties. Sans doute les paroles étaient-elles à peu près inintelligibles ; on comprend toutefois les rigueurs du Concile de Trente lorsqu'il demanda qu'on respectât davantage les textes sacrés. L'Eglise avait déjà, pour des raisons analogues, commencé à proscrire l'usage des instruments au cours des offices. Cette censure fut d'ailleurs une des causes de la magnifique éclosion de polyphonies vocales. Avec les maîtres que nous venons de citer, chacune des voix chante une mélodie qui vaut par elle-même et dont l'intérêt ne porte point préjudice aux autres. Les différentes voix répètent l'une après l'autre les mêmes paroles, en réintroduisant à tour de rôle le même motif musical. Les heurts de dissonances qui, mêlés aux accords parfaits, produisaient chez Machault des effets saisissants, font place à une large trame polyphonique consonante et fluide. La technique était arrivée à un rare degré de perfection. Un Josquin des Prés, par le jeu de ses combinaisons rythmiques, atteint une virtuosité que nous ne retrouverons plus guère par la suite qu'avec Strawinsky. « Josquin, musicien du moyen-âge, dit M. Jacques Chailley réalise le point de jonction parfait du moyen-âge et de la Renaissance, de la « musique ancienne » et de la « musique moderne » ; il est dans leur plénitude l'homme de l'une et de l'autre ; ses élèves nous menèrent sans heurt jusqu'à l'ère de J.-S. Bach. »

Malheureusement, l'œuvre des compositeurs médiévaux n'est guère connue que de quelques musicologues. Un jour viendra où le public cultivé prendra le même intérêt et portera la même admiration aux « primitifs de la musique » qu'aux primitifs de la peinture.

Chapitre III

LA RENAISSANCE

Ecoles romaines et vénitiennes. — Le mouvement humaniste de la Renaissance dirige l'attention vers l'Italie. Les grands courants intellectuels et artistiques qui parcourent l'Europe prennent alors naissance dans le Sud. Si les Flamands sont trop proches et trop agissants encore, pour ne pas exercer leur influence sur les compositeurs nouveaux, ils ne possèdent plus cette supériorité qu'ils détenaient au siècle précédent. Leur prestige avait conféré à la musique une sorte de caractère universel qui la rendait accessible — de la mer du Nord à la Méditerranée — à tous les membres de la Chrétienté. Au XVI^e siècle, chaque peuple réagit à sa manière à l'influx du nouvel idéal qui veut refléter l'image de la Grèce et de la Rome antiques.

Les hommes de la Renaissance se passionnaient pour la musique de chant. On en faisait alors une invraisemblable consommation. La facilité et l'habileté d'écriture qui caractérisent les compositeurs indiquent bien que le peuple avait un sens musical et notamment un sens de la polyphonie vocale qu'il ne possède plus aujourd'hui. La Renaissance avait abandonné les exercices compliqués où s'étaient un peu trop complus ses ainés. Pourtant, la chanson, et même la chanson populaire, reste écrite pour quatre ou cinq voix qui se superposent et se répondent selon des règles complexes. Tandis qu'à présent la chanson est une simple mélodie plus ou

moins soutenue par un accompagnement, les chansons de la Renaissance requéraient plusieurs parties travaillant chacune en apparente indépendance quoique soumises à des strictes lois d'ensemble. On voit combien ces modes d'expression exigeaient de sensibilité à l'art de la musique.

La Renaissance est donc l'époque de la musique *a cappella.* Parmi la foule des maîtres qui l'ont pratiquée flamboie le nom de Palestrina. Giovanni Pierluigi, né à Palestrina, d'où il devait tirer son nom, vers 1526, dirigea plusieurs maîtrises romaines et fut appelé par Jules III à la direction de la Cappella Giulia. Avec un sens irréprochable des aptitudes de la voix humaine, Palestrina a pratiqué un art plein de grandeur parfaitement adapté aux exigences de la liturgie catholique. Ses thèmes ont été très souvent puisés dans le répertoire que les Bourguignons avaient apporté à Venise. Il emprunte beaucoup au langage de ses prédécesseurs, mais il apporte à son œuvre un sentiment de pureté, un rayonnement de joie mystique qui l'ont fait considérer comme l'un des auteurs de musique religieuse les plus magnifiquement doués.

La Cour pontificale, devait favoriser les compositeurs de chœurs *a cappella* qui se groupèrent autour de Palestrina, parmi lesquels on doit au moins citer : Nanino, Allegri et Ingegneri.

A Venise, ce sont des Flamands de l'école bourguignonne, avec Adrien Willaert, maître de Saint-Marc à partir de 1527, qui furent à l'origine d'une éclatante floraison. Un véritable style vénitien, décoratif et coloré, s'est manifesté vers le milieu du XVI^e^ siècle. La Sérénissime République, ouverte à toutes les influences, unissait l'esprit septentrional à l'esprit méditerranéen. On y accourait non seulement des Flandres, mais d'Allemagne et même de

Scandinavie. C'est à Venise que furent formés des musiciens allemands comme Hassler et Schütz. La chapelle de Saint-Marc, avec ses fameuses orgues qu'illustrèrent Andrea et Giovanni Gabrieli, fut un foyer d'attraction extrêmement brillant pendant plus d'un demi-siècle. C'est là que fut créée la forme du *Ricercare*, origine de la fugue, où chaque voix, à tour de rôle, exposait, développait et reprenait un même thème. C'est là que furent exécutés pour la première fois des psaumes et motets à double-chœur : l'un chantait *a cappella*, l'autre était renforcé par des ensembles instrumentaux.

La musique profane en Italie. — A la fin du XV^e^ siècle, une forme de chanson, courte, galante, badine, faisait son apparition sous le nom de *frottola* (petit fruit). Elle était chantée — ou jouée — tantôt à l'unisson, tantôt à trois ou quatre voix en laissant la prédominance de la mélodie à la voix supérieure. Elle pouvait également être exécutée par des joueurs d'instruments. La musique en était assez rude et vigoureusement rythmée. Vers le milieu du XVI^e^ siècle, la *frottola* est supplantée par la vogue croissante de la *villanella* napolitaine, de la *canzonetta* — petite pièce de forme symétrique au rythme cadencé — et par les *baletti* qui connurent une grande popularité. Ces formes musicales, traitées comme des musiques de danse, sont à l'origine du *madrigal* italien qui devait transformer le langage polyphonique.

Le *madrigal* est la forme aristocratique et savante de la chanson. Il est né du mariage de la mélodie populaire italienne et des polyphonies des maîtres franco-flamands établis à Venise. L'histoire de la musique profane en Italie à la fin de la Renaissance se confond avec l'histoire du madrigal. Celui-ci

annonce déjà la musique des temps modernes par son apport expressif et parfois même dramatique. D'abord tout de grâce et d'agrément, il devient peu à peu descriptif, animé ; il se revêt de hardiesses harmoniques. Andrea Gabrieli et son neveu Giovanni Gabrieli composent des madrigaux à 6, 8 et 12 voix, qui, par leur émotion, leur richesse et leur vigueur, ressemblent déjà à des symphonies. Luca Marenzio se manifeste vers la fin du XVI^e^ siècle, et se classe comme un maître dans l'évocation pittoresque ; il sait rendre les plus tendres nuances de l'émotion intérieure. L'emploi du chromatisme, le jeu des dissonances annoncent Monteverdi et le drame lyrique moderne.

Au temps de la Renaissance, l'Italie était déjà le pays des virtuoses. Ses organistes, clavecinistes, joueurs de viole, de cornet, de trombone, étaient recherchés dans les cours européennes. Ils connaissaient mieux que quiconque l'art d'orner la mélodie de traits, d'agréments et de fioritures qui étaient alors le comble de la distinction. On découvre les richesses de timbre particulières à chaque instrument. Les musiciens de l'Italie du Nord feront passer dans la musique instrumentale tous les prestiges que les Flamands avaient appliqués à l'art vocal.

La chanson française. — La chanson française continue la tradition du XV^e^ siècle. Elle perd sans doute quelques vertus profondes mais gagne en élégance et en limpidité. Au moment du plus vif engouement pour l'Italie, elle sait garder son individualité propre et nous la voyons même imitée par les Italiens. Il en est qui comprennent des centaines de vers et d'autres un seul petit couplet. Il en est de caractère religieux, d'autres de caractère

comique, frivole, amoureux, léger. La chanson satirique et la chanson galante, de tour fort libertin, sont caractéristiques de cette époque. Parmi les auteurs les plus estimables nous pouvons citer : Nicolas Gombert, de Bruges, élève de Josquin des Prés, qui partit pour Madrid avec vingt chanteurs et obtint l'enviable fonction de directeur de la Chapelle de Charles-Quint, Jacques Mauduit, ami de Ronsard, Costeley, organiste de Charles IX ; Claudin de Sermisy, maître de Chapelle de Henri II. La chanson française est souvent de caractère descriptif. L'un de ceux qui passa maître dans cet art terriblement dangereux de la musique descriptive et de l'onomatopée est le mystérieux Clément Janequin ; nous nous consolons de ne rien connaître de son existence puisque tant de chefs-d'œuvre de sa composition sont parvenus jusqu'à nous. Ce sont des documents précieux entre tous, qui nous apportent comme une survivance de la société de son temps : les *Cris de Paris*, le *Caquet des femmes*, ou la *Bataille de Marignan* nous enchantent par leur vivacité d'allure et leur charme poétique. Roland de Lassus (1532-1594) fut le compositeur le plus prodigieux de l'époque, un des plus magnifiques exemples de ces musiciens européens dont l'œuvre acquérait toujours profit au contact des pays où ils allaient passagèrement se fixer. Il nous a laissé plus de deux mille œuvres : messes, motets, madrigaux, chansons françaises, etc. Né à Mons, dans le Hainaut, récente province bourguignonne, il fut formé en Italie. Comme son émule Palestrina, il dirigea la chapelle Saint-Jean de Latran. Nous le trouvons en Sicile, à Anvers, en Angleterre, en France ; il s'établit enfin durant plusieurs années à Munich où il fut maître de la Chapelle ducale. Véritable « vedette internationale », le « divin

Orlando » — ainsi le désignait-on — fut prié par Charles IX, qui voulait se l'attacher à prix d'or, d'accepter la direction de la Chapelle royale de France ; mais la mort du roi l'en empêcha. L'accueil que lui firent ses contemporains nous paraît admirablement justifié : vivante, musclée, imagée, son œuvre est d'une inépuisable richesse d'invention.

La musique et la vie de société au XVI^e siècle. — Louis XII, François I^er et leurs compagnons d'armes avaient pu être éblouis par l'ardente vie intellectuelle et artistique de l'Italie qu'ils avaient connue quand triomphaient l'hellénisme et l'humanisme sous leurs formes les plus délicates et les plus variées. Alors, la poésie antique touchait aussi profondément le cœur que la raison. La lyre du poète n'était pas seulement un symbole. Cette poésie ne pouvait revivre dans sa fraîcheur que si la musique venait en soutenir le sens et en animer le rythme. Les valeurs longues et brèves de la prosodie étaient traduites par des valeurs musicales. Tous les peuples de l'Europe occidentale voulurent imiter dans leur langue nationale la prosodie des anciens. En France, le poète Baïf était passé maître en l'art des vers mesurés à l'antique.

La « musique humaniste » vint s'agréger à cet ensemble de tendances. L'inspiration populaire vivifiait la musique savante qui lui fournissait un cadre précis et intelligible ; on pouvait enfin percevoir les paroles avec netteté. Les rois de France furent toujours résolument attachés à la défense de l'esprit nouveau. On sait quelle lutte eut à soutenir François I^er contre l'esprit routinier de la Sorbonne, comment il fonda le Collège Royal — devenu Collège de France — en faveur des savants et des artistes indépendants, contre la rigidité de la scolastique des

« sorboniqueurs » tant raillés par Rabelais. C'est avec ce roi-chevalier, d'une séduction légendaire, que nous voyons paraître la vie de cour. Maintenant, le gentilhomme ne doit plus s'isoler dans son château. Il veut être personnellement connu du roi et briguer ses faveurs. Il se fait courtisan. Les plus grands seigneurs abandonnent leurs sévères forteresses féodales et se font construire de plaisantes résidences d'été, où ils vivent entourés eux aussi de courtisans, d'humanistes et d'artistes qu'ils pensionnent. A la Cour des Valois, on raffole des ballets et des divertissements. Les joutes, les carrousels, les tournois, les « ballets à cheval » sont prétextes à musique. Et nous ne pouvons que mentionner les spectacles, mascarades à l'italienne, tragédies chorales à l'antique qui se tiennent à Fontainebleau. La Cour se nourrit de poésie et de musique. Jamais d'ailleurs musique et poésie ne se sont mieux accordées. Le langage sonore et l'expression lyrique de la pensée ont noué depuis Ronsard jusqu'à Malherbe une sorte d'union transcendante qui les rend pour ainsi dire inséparables. Musiciens et poètes collaborent à une œuvre commune.

Les chansons françaises étaient écrites pour chœur à quatre voix sans accompagnement ; on les chantait, on les jouait accommodées de toutes manières. Souvent les trois parties inférieures étaient jouées au luth, la mélodie vocale de la partie supérieure étant chantée par un soliste.

La danse, en ce temps de galanterie ne pouvait rester en dehors du mouvement que la Renaissance imprimait à tous les arts. A la Cour des Médicis, puis en France, elle se montre alors parée de grâces nouvelles. Au village, la tradition des danceries du moyen-âge s'est perpétuée, avec quelques modifications plus ou moins appréciables ; on danse tou-

jours la *Bourrée d'Auvergne*, la *Farandole*, la *Villanelle*, la *Périgourdine*, etc.

Influence de la Réforme. — Un événement de caractère à la fois religieux et politique venait de bouleverser la vie des pays septentrionaux. En même temps qu'elle touchait à l'organisation intérieure de l'Eglise, la Réforme provoquait des transformations profondes dans le monde intellectuel et artistique. L'humanisme, avec ses voluptueux attraits pour le paganisme de l'antiquité, était devenu menaçant pour la société chrétienne. Le mouvement de réaction fut marqué en Allemagne par Luther avec l'implacable vigueur que l'on sait. Luther, qui écrivit lui-même un choral, aimait la musique. Il ne songea point à la proscrire de l'église. Au point de vue qui nous préoccupe, son œuvre a consisté surtout à donner une valeur liturgique au cantique chanté couramment par les fidèles. Afin d'en renouveler les sources, de nombreux compositeurs se mirent à la besogne. Sous l'impulsion de Johann Walther, ami de Luther, furent composés des cantiques sobres et expressifs, faciles à retenir. Le plus intéressant de ces compositeurs luthériens est Hans Léo Hassler, qui, ayant rapporté de Venise une méthode d'écriture riche et colorée, devint le véritable maître de l'école allemande du XVI^e^ siècle.

En même temps que la branche luthérienne de la Réforme se développait en Allemagne et dans les pays voisins, la branche calviniste prenait naissance à Genève et s'étendait en France. Calvin, dans sa lutte contre les *libertins*, avec son ascétisme puritain, sa réprobation pour toutes les formes d'art qui peuvent s'interposer entre l'âme du chrétien et le Christ, rejette hors du temple la peinture et la sculpture. La musique n'y est plus tolérée que sous

sa forme la plus sobre : la communauté des fidèles doit chanter à l'unisson les mélodies du psautier huguenot. Il faut enlever à l'office toute pompe extérieure qui risquerait d'être défavorable à la prière et au recueillement. Mais, en dehors de l'église, il lui faut aussi donner aux chrétiens une pâture musicale d'essence spirituelle, et, seuls, les psaumes encore lui paraissent dignes d'être chantés. Le psautier huguenot sera paré alors de toutes les séductions de l'art polyphonique auquel la société avait déjà plusieurs siècles d'accoutumance. C'est dans cette musique destinée à être chantée chez soi, que de grands musiciens trouvent l'occasion de collaborer à la religion réformée à laquelle ils viennent de se convertir. Goudimel, né à Besançon au commencement du siècle, après avoir pratiqué le genre de la musique mesurée à l'antique, consacra une partie de son existence à mettre en musique les psaumes de David adaptés par Clément Marot et Théodore de Bèze. Claude Le Jeune, né à Valenciennes vers 1540, auquel ses contemporains ont donné le titre de dernier grand maître de la polyphonie, a, comme Goudimel, mis en musique les cent cinquante psaumes. Il eut le titre de compositeur de la Chambre du Roi.

La vie musicale en Angleterre et en Espagne. — Si, pendant la Renaissance, l'Angleterre est bien pauvre en matière d'art plastique, elle connaît, par contre, une vie musicale intense. Henri VIII, qui est obligé d'aller chercher ses peintres à l'étranger, trouve autour de soi de nombreux musiciens. Lui-même est compositeur, auteur de madrigaux, et aussi — nous dit Erasme — d'offices religieux. Catherine d'Aragon et Anne de Boleyn chantaient en s'accompagnant au luth. La reine Elizabeth jouait excellemment au vir-

ginal. Sorte de clavecin portatif à un seul clavier, cet instrument fort à la mode, engendra l'élégante littérature des virginalistes, très spéciale à l'Angleterre du XVI^e^ siècle. L'époque élizabéthaine, qui marque l'apogée du théâtre anglais, a connu un grand nombre de compositeurs comme Orlando Gibbons, John Bull, William Byrd qui témoignèrent d'un goût particulier pour la musique descriptive. C'est ainsi que Bull, dans la *Chasse royale*, part d'un motif de cor de chasse pour nous décrire toutes les scènes et toutes les fanfares jusqu'à l'hallali. Byrd écrit neuf variations sur le simple thème intitulé : « Ce que siffle le voiturier. » Les multiples évocations et allusions de Shakespeare et des maîtres du théâtre élizabéthain montrent à quel point le goût de la musique était répandu à travers les différentes classes de la société anglaise.

Trois maîtres de l'époque palestrinienne appartenant à la Chapelle pontificale furent espagnols : Francesco Guerero, Cristobal de Morales et son élève Vittoria. Si l'on peut retrouver chez eux quelques traces d'une ardeur proprement espagnole, il faut convenir que leurs messes, leurs motets, leurs hymnes reflètent surtout l'autorité des maîtres romains avec qui ils entretenaient des relations d'amicale confraternité. Mais, c'est surtout par la forme qu'ils se rattachent à la technique italienne. Ils sont animés d'un mysticisme violent et sensuel — et c'est très justement qu'on a pu comparer au Greco, le plus génial d'entre eux : Vittoria. Le peintre et le musicien, tous deux formés par l'Italie, ont su allier avec un sens poignant de la grandeur le réalisme, le tragique religieux et la béatitude, les souffrances et les joies puisées dans la religion catholique. Seuls les écrits de sainte Thérèse d'Avila brûlent de cet élan d'amour né du drame chrétien.

Pays d'ancienne culture, l'Espagne avait subi l'influence des compositeurs franco-flamands et des Italiens. La Renaissance espagnole conserva cependant une saveur autochtone qui se manifestait dans ces belles polyphonies à trois, quatre ou cinq voix que chantaient le peuple, les étudiants ou les gentilshommes. C'est dans le même creuset que sont venus se fondre des éléments ibériques, gothiques, celtes, basques, arabes, berbères. La culture des Arabes, installés en Andalousie jusqu'au seuil de la Renaissance, avait marqué la civilisation espagnole d'une empreinte profonde. La tradition gothique était restée vivante. Les thèmes populaires médiévaux ont alors donné naissance à ces *romances* et à ces *villancicos* dont la facture savante et la saveur populaire sont si particulières. Les *villancicos* sont des pièces lyriques qui, sous l'influence de leurs modèles arabes, commencent par un refrain repris après chaque stance avec un accompagnement différent. Les *romances*, qui se rattachent davantage aux monodies médiévales, évoquent le glorieux passé de la vieille Espagne. Le texte est parfaitement mis en valeur par la voix du soliste accompagné à la *vihuela*, instrument semblable à une guitare à doubles cordes. Luis Milan est resté le maître de ce genre où la délicatesse d'une écriture savante est au service d'une poésie ardente et pathétique.

Les instruments. — Le moyen-âge avait ignoré ce que nous nommons la couleur instrumentale. Les compositeurs ne s'intéressaient qu'aux rapports harmoniques ; ils négligeaient la qualité du timbre. Les textes ne nous renseignent point sur ce que pouvait être le concours instrumental prêté à la voix humaine. Et pourtant, peintres et sculpteurs nous décrivent une assez grande variété

d'instruments : nous reconnaissons la flûte à bec, le cornet, la trompe, la cornemuse, le trombone, la bombarde, le rebec, la harpe, le luth, le psaltérion, enfin des guitares, des violes, des orgues de diverses importances et de nombreux instruments à percussion. Il est possible que jusqu'à la Renaissance, on n'ait pas écrit de musique destinée à un instrument particulier. Dans les pièces polyphoniques, une ou plusieurs des lignes mélodiques pouvaient être indifféremment confiées à la voix ou à un instrument. Les instrumentistes brodaient à l'infini sur les thèmes chantés. C'est seulement avec la Renaissance que nous reconnaissons une littérature musicale commandée par la diversité des instruments. De même qu'à partir du XIX^e^ siècle, le piano en se répandant dans toutes les familles bourgeoises engendra une abondante production à son usage, de même au XVI^e^ siècle, le luth fut à l'origine d'un grand nombre de compositions. C'est un instrument à cordes pincées, en forme d'amande, à dos bombé et à manche recourbé que l'exécutant tient contre soi à la manière d'une guitare. Il s'est compliqué depuis le moyen-âge : il a augmenté de volume ; des cordes basses sont attachées à un cheviller indépendant et tendues hors du manche, qui sont accordées d'après la tonalité et les exigences du morceau à jouer.

Le petit orgue portatif du moyen-âge, à quinze ou vingt tuyaux, avec un soufflet actionné par la main gauche, qui fut extrêmement répandu en son temps, était surtout, croyons-nous, un guide-chant destiné à assurer la justesse de la voix humaine dans les difficultés du contre-point plutôt qu'un instrument destiné à tenir sa partie. Plus tard des orgues d'église beaucoup plus importantes engendrèrent de véritables compositions pour orgue.

En même temps, avec les virtuoses italiens, se perfectionnaient les instruments de la famille des violons, des trompettes et des trombones. Il faut noter que ce sont des organistes, comme les Gabrieli, qui ont créé, avec leurs *canzoni*, une musique d'orchestre dont l'éclat annonce les futurs déploiements de l'instrumentation.

La coutume se prolonge longtemps pour les exécutants de fleurir les textes à leur gré et d'introduire ainsi de véritables modifications mélodiques. Nous pouvons un peu comparer leur manière d'interpréter à celle qui a été introduite par le jazz « hot ». C'est seulement au XVII^e siècle et, en France, grâce à l'autorité de Lully, qu'on arrivera à canaliser l'exubérance des virtuoses.

Chapitre IV

LE XVII^e SIÈCLE

Naissance de l'opéra. — Sous le règne des Médicis à Florence et de Jules II à Rome, peintres, sculpteurs, architectes avaient porté leur art à un degré de puissance, d'acuité et de fini qui ne fut jamais atteint par la suite. Les contemporains de Vinci, de Raphaël et de Michel-Ange, qu'ils fussent artistes, poètes, ou philosophes, ne se tournaient plus que vers la Grèce antique pour y chercher leurs modèles. Les grands seigneurs lettrés célébraient Platon dans leurs controverses. L'art chrétien se décorait de paganisme. Les compositeurs cherchèrent aussi à faire une musique à la mode antique. Le chanteur florentin Jacopo Peri eut l'idée de mettre en musique la légende d'Apollon luttant avec le serpent — en s'accompagnant au luth, selon les principes de l'helléniste Vincent Galilée, le père du fameux astronome. Le musicien jouissait d'une liberté d'interprétation d'autant plus grande vis-à-vis des textes grecs récemment découverts qu'il prenait pour modèles, qu'on était dans la parfaite incapacité de les déchiffrer. Puis, en l'an 1600, Peri et le poète Rinuccini composèrent une *Euridice* à plusieurs personnages entourée d'une mise en scène. Ils croyaient peut-être donner une reconstitution, ou tout au moins une image, du théâtre antique ; en réalité, ils créaient une forme musicale nouvelle... Cette représentation d'*Euridice* est la préface d'une histoire, qui n'est pas terminée aujourd'hui, celle de l'opéra.

Les Florentins voulaient, à l'exemple du théâtre antique, que la musique intervînt seulement pour servir le texte poétique, en intensifier le sens et en prolonger la portée. On cherchait quelque chose qui fût à la fois parole et chant. Au vrai, l'idée n'était pas très nouvelle. Mais les procédés étaient neufs. On trouve en puissance, dans cet ancêtre du théâtre lyrique, les caractéristiques et les tares qui le marqueront par la suite. Le point important, c'est que nous voyons se dégager pour la première fois un procédé de déclamation et d'expression dramatique propre à l'opéra. Une voix, qui n'est plus la composante d'une matière polyphonique, se dessine isolément en un chant *accompagné* par des accords joués aux instruments. Ici commence le règne du soliste.

Ces premières ébauches étaient maladroites et, à vrai dire, insipides. Il appartenait à un être de génie de mettre à profit les idées en cours et d'en tirer des chefs-d'œuvre. Claudio Monteverdi était au service du duc de Mantoue. Le duc lui demanda de mettre en musique le texte d'*Orfeo* composé par son secrétaire d'Etat. Monteverdi laissa libre cours à son inspiration. Au récitatif nouveau, qu'il sut traiter avec d'inoubliables accents dramatiques, il ajouta toutes les ressources de l'orchestre, des chœurs, des ballets ; il sut opposer des chants d'une sérénité paisible à des élans tragiques d'une intensité bouleversante. D'intelligence aiguë et d'âme tourmentée, l'auteur d'*Orfeo*, en composant le premier véritable opéra de notre histoire, d'emblée, s'est élevé aux cimes. Pour notre malheur, les opéras qu'il écrivit ensuite, pendant une période de trente-cinq ans, ont disparu. Il avait été appelé à Venise comme maître de chapelle de Saint-Marc. Il a laissé des madrigaux, pleins de fougue et de

noblesse, surtout d'inspiration religieuse. Les opéras écrits à Venise nous sont restés : *Le Couronnement de Poppée* (1643), l'un des premiers types d'opéras historiques, est empli de mouvement et de vitalité.

Après les premières représentations d'opéras à Florence, le genre fit fureur. C'est Rome qui prend ensuite la tête du mouvement. Les séductions du chant italien se déploient ; des chœurs se répondent ; la mise en scène et la machinerie se compliquent. Giulio Caccini, Luigi Rossi, Stefano Landi concourent à donner son ampleur et son brio au théâtre lyrique. Des chanteurs sont appelés de toute l'Italie et la collaboration presque dominatrice du décorateur contribue à conférer au spectacle une apparence de festivité qui ne laisse pas de nuire parfois à la qualité musicale de l'ouvrage. Ainsi, dès ses origines, l'opéra rencontre l'écueil qui le menacera tant par la suite : il s'adresse aux sens ; il doit avant tout flatter un public qui vient applaudir des chanteurs et des mises en scène.

A Venise, s'ouvre un théâtre spécialisé (1637) qui jouit d'une renommée considérable. Pendant près d'un siècle, le style de l'opéra vénitien rayonnera dans l'Italie et dans l'Allemagne du Sud. On verra se fonder dans la Ville des Doges jusqu'à sept théâtres d'opéra. La musique y est mise trop souvent au service d'intrigues ridicules, de textes surchargés de préciosité et de mauvais goût ; elle doit parfois s'humilier derrière les jeux de scène de pièces traitées comme des féeries à grand spectacle. Parmi l'ample théorie de ces compositeurs d'opéra, les noms de Cesti et surtout de Cavalli, musiciens d'un agrément facile mais pourvus d'un incontestable sens mélodique, brillent d'un particulier éclat.

Cantates, oratorios, sonates. — La forme de l'opéra ne s'est pas développée comme un phénomène isolé ; nous voyons grandir parallèlement ces genres un peu indéfinis que sont alors la cantate, l'oratorio et la sonate.

La cantate est une pièce chantée et accompagnée aux instruments. Au XVII^e siècle, toutes les formes connues de mélodies furent pratiquées sous ce titre. D'abord simple chanson aimable, elle s'enrichit lorsque Monteverdi et ses contemporains transformèrent le récitatif desséché en *air* d'allure vivante et nourri d'une puissante musicalité. Cantates et opéras exercent l'un sur l'autre la plus heureuse influence. Les textes de cantates sont des poèmes narratifs où les personnages prennent la parole tour à tour. Elles peuvent être interprétées à une ou plusieurs voix et sont prétextes aux plus passionnantes recherches mélodiques. Luigi Rossi sut tirer d'habiles effets de la cantate profane, tandis que Carissimi reste le maître de la cantate religieuse dénommée *oratorio*, qui est édifiée sur des textes bibliques. Carissimi conquit une haute renommée par l'art avec lequel il savait équilibrer ses ensembles et faire harmonieusement alterner les soli et les chœurs. Ces oratorios, d'une émouvante simplicité et dignes de la noblesse du sujet, d'abord très répandus en Italie. n'ont pas été sans séduire les maîtres allemands et français qui viendront par la suite.

Le terme de sonate vient du mot italien *sonata :* pièce « sonnée » par des instruments. Au début du XVII^e siècle, le titre apparaît en Italie pour désigner les diverses combinaisons d'une musique instrumentale indépendante de toute partie chantée. (Le terme de *toccata* désignait plus particulièrement les pièces écrites pour instruments à clavier et celui

de *Canzon francese* des transcriptions d'œuvres vocales.) La facture des instruments s'améliore, celle des instruments à cordes, notamment, que Stradivarius et Amati portent à leur point de perfection ; d'autre part, le talent des virtuoses italiens leur confère au loin la célébrité. Est-ce la cause ou l'effet ? L'écriture musicale suit — et commande — la qualité de l'instrumentiste et celle de l'instrument.

La forme la plus caractéristique de la sonate est alors la pièce écrite pour un ou deux violons avec accompagnement dit de *continuo* au clavecin ; celui-ci est souvent soutenu par une basse à archet — basse de viole ou viole de gambe. C'est l'origine du *trio* qui deviendra l'une des formes les plus courantes de la musique de chambre. La construction des premières sonates restait un peu molle. Corelli (1653-1713) devait leur donner un cadre logique, habilement contrasté et en tirer d'admirables effets. Très brillant violoniste lui-même, ses compositions sauront donner aux cordes leur pleine richesse d'expression. C'est lui aussi qui contribuera à fixer la forme classique du *concerto*, ce jeu d'opposition entre les solistes et l'orchestre, dont l'invention suscita tant de légitime admiration.

La création de l'opéra français. Lully. — Les Français n'avaient pas été beaucoup touchés par la révolution musicale qui s'était opérée en Italie. L'*air de Cour* qui s'était manifesté sous le règne de Louis XIII, était entaché de beaucoup de préciosité littéraire et de maniérisme. On l'opposait alors au *vaudeville* (« voix de ville ») qui était la forme à la mode de la chanson populaire. Les chansons satiriques, surtout de tendance politique, firent fureur pendant la Fronde. La musique de danse, toujours si chère aux Français, régnait dans les divertissements.

Comme l'a remarqué M. Henry Prunières, le *ballet de cour* peut se comparer aux revues à grand spectacle de nos music-halls : il était composé de mimes, de danses françaises et exotiques, et même d'acrobaties qui se suivaient au milieu de décors et de machineries à l'italienne. Il y avait dans ces ballets une véritable action mimée et chantée ; nous y voyons déjà poindre le récitatif et le mouvement dramatique. C'était un acheminement vers les formules de l'opéra.

En 1646, le tout puissant cardinal Mazarin eut l'idée de faire représenter en France au moment du Carnaval des opéras italiens. Ces manifestations eurent lieu avec un éclat exceptionnel qui mit le public en émoi. Les plus belles voix d'Italie y concouraient et l'*Orfeo* de Luigi Rossi, en particulier, mis en scène avec magnificence par le célèbre Jacopo Torelli, surnommé le « grand sorcier », connut un extraordinaire succès. Quelques années plus tard, pour les fêtes du mariage royal, Mazarin faisait venir de Venise l'illustre Cavalli, dont le style chatoyant émerveilla l'auditoire. Les Italiens paraissaient alors régner sur le théâtre musical en France.

Mais tout va changer dans le royaume. Louis XIV exerce son gouvernement personnel. Sous son impulsion, les Beaux-Arts s'organisent dans un régime administratif strict et régulier. Des efforts avaient été faits depuis un certain temps pour constituer un opéra national français. L'abbé Perrin, détestable poète, aigri par l'insuccès, mais plein d'idées aventureuses et d'une invraisemblable opiniâtreté, avait formé le projet d'établir une Académie de Musique et de Poésie analogue à celles qui existaient alors en Italie. Toutes ses tentatives n'avaient réussi jusque-là qu'à le faire incarcérer pour dettes.

Avec Cambert, on monta un opéra pastoral : *Pomone*, dans une atmosphère d'intrigues au milieu desquelles la nouvelle Académie royale de Musique n'aurait probablement pas survécu si Louis XIV n'en avait confié la direction à un personnage d'une autre envergure : Jean-Baptiste Lully.

La destinée de Lully (1632-1687) est une des plus étonnantes qui soient. Fils d'un meunier florentin, il est âgé de 14 ans lorsque le chevalier de Lorraine qui, voyageant en Italie, avait remarqué l'air fin et enjoué du bambin, le ramène avec lui en France. Il entre au service de Mlle d'Orléans en qualité de page. On raconte qu'ayant déniché un violon, il se mit un jour à en tirer des accents si remarquables qu'il fut engagé par Mademoiselle comme musicien en titre. Congédié, il fait partie de la Bande des vingt-quatre violons du Roi. Louis XIV s'y connaissait en hommes. Celui-ci composait, jouait, dansait, amusait tout son monde par sa faconde, sa flamme et ses réparties. C'est pour lui que le roi créa la Bande des Petits Violons qu'il put diriger à sa guise. L'ascension du musicien fut rapide. On ne fit plus rien à Versailles qui touchât à la musique sans que le Florentin fût consulté. Curieux personnage : le nez camus, les joues tombantes, de grands yeux myopes, assez malpropre, malicieux et même retors, malgré son franc parler d'enfant terrible, il sut constamment plaire au roi. Il eut fort à se débattre contre les jaloux et les envieux, mais, par son esprit, sa vivacité, son audace, il parvenait toujours à ses fins.

L'Italien Lully, naturalisé français, s'est assimilé l'esprit de la musique française à un degré rare. Il sera le créateur d'un genre musical essentiellement national : l'opéra français. Il avait d'abord commencé à reprendre la grande tradition des *Ballets*

de Cour. Danseur lui-même, sa musique fera toujours une large part à la danse. Les danses françaises : chaconnes, gavottes, menuets inspirent alors la musique instrumentale de toute l'Europe. Ami de Molière, qui avait toujours rêvé de créer lui-même un théâtre lyrique, il collaborera intimement avec lui dans l'invention des Comédies-Ballets, les unes d'esprit bouffe comme le *Mariage forcé*, l'*Amour médecin* ou *Monsieur de Pourceaugnac*, les autres d'un genre noble, qui sont déjà une préfiguration de l'opéra, comme *La Princesse d'Elide*, *Psyché* ou *Les Amants magnifiques*. Lully concevait ainsi un style lyrique de théâtre d'essence purement française qui, sous son autorité, sera le premier du monde. C'est plus tard que l'estimable poète Quinault lui fournira des tragédies qui deviendront de véritables opéras. Il utilisera un orchestre où les cordes dominent. Il emploiera les chœurs pour en tirer des effets solennels et pompeux dignes de la Cour du Roi-Soleil. Il est à l'origine de toute la musique dramatique française. Son œuvre prend place naturellement dans cet ensemble admirable et d'une si parfaite unité que représentent les bâtiments de Mansart, les jardins de Le Nôtre, les peintures de Lebrun, les sculptures de Coysevox et le mouvement de pensée illustré par La Fontaine et par Bossuet, par Molière et par Racine. Elle s'inscrit dans l'ordre monarchique du Grand Siècle.

L'école de Versailles. — Lorsque Louis XIV voulut faire de la Cour de France la plus éblouissante qui fût au monde, il fit jouer à la musique un rôle primordial. Et Versailles devint un centre ardent d'où la musique française rayonnera jusqu'à la Révolution.

Pendant trente-cinq ans la collaboration de Lully

et de son roi va permettre à la musique, au ballet, à l'opéra, de suivre ce destin triomphal qui contribuera à faire de Versailles, pour l'Europe entière, une ville toute vibrante des plus glorieux prestiges. Les offices religieux — on chante chaque jour à la chapelle une messe solennelle en musique — les fêtes, les cortèges, les chasses, les repas, tout à la Cour, est prétexte à musique. Au château, dans le parc, ce ne sont que danses, comédies, ballets, divertissements. Quatre-vingt-dix chanteurs accompagnés par les instrumentistes les mieux choisis donnent à la Chapelle Royale un éclat inouï. Lully composa des hymnes, des motets pour deux chœurs et orchestre comme le *De Profundis* ou l'admirable *Te Deum*. Henry Du Mont, l'auteur de messes encore chantées dans toute la France, fut le premier maître de Chapelle.

Quinzième enfant d'une famille besogneuse, Lalande (1657-1726) avait pu faire apprécier ses aptitudes musicales ; il était devenu organiste de plusieurs paroisses parisiennes. Lully ayant signalé son talent au roi, il fut immédiatement amené à Versailles, nommé professeur des princesses, puis maître de la musique de Chambre, puis surintendant de la Chapelle. Etonnante carrière, justifiée par des dons exceptionnels, qui méritaient d'être exaltés par la volonté tyrannique mais étonnamment féconde du monarque. Marc-Antoine Charpentier avait été l'élève de Carissimi ; de son œuvre considérable, ce sont ses *Histoires Sacrées*, assez voisines de l'oratorio, qui comportent les pages les plus intéressantes par leur animation et leur vigueur.

Les derniers opéras de Lully : *Armide*, *Acis et Galatée*, sont de 1686. Il était mort avant d'avoir pu achever *Achille et Polixène*, dont les derniers actes sont de la main de son secrétaire Colasse. La Cour et

la Ville se lamentaient d'avoir perdu le musicien qui avait su si bien les enchanter et qu'on pensait ne pouvoir jamais remplacer. Mais, dix ans après, eut lieu la première représentation de l'opéra-ballet de Campra : *L'Europe Galante*, qui fut un triomphe. Campra était né à Aix-en-Provence. Le soleil de son pays éclaire cette musique allègre et distinguée. Devant le succès, il quitte la maîtrise de Notre-Dame de Paris où il venait d'être nommé pour se consacrer surtout au théâtre ; en dehors de ses grands motets, il écrit vingt-cinq ballets et opéras. C'est au même moment, qu'un mousquetaire du roi, Destouches, musicien amateur, auteur de chansons à succès, écrit *Issé*, ballet plein de curieuses hardiesses harmoniques qui plaît beaucoup à la Cour. Il faudrait encore citer autour d'eux bien des compositeurs remarquables comme l'abbé Blanchard, Nicolas Bernier, Elisabeth Jacquet de La Guerre, Marin-Marais, l'auteur d'*Alcyone*, qui apporte un sens nouveau de l'orchestration.

Pendant le règne de Louis XIV apparaît un mode d'expression qui devait devenir essentiellement français : la pièce de clavecin. Le luth commençait à tomber en désuétude. D'autre part, les instruments à clavier se perfectionnaient. Les organistes étaient en même temps clavecinistes ; et tous étaient compositeurs. Notons qu'en ce temps-là, le nombre des instrumentistes était beaucoup plus réduit qu'à présent, mais ils connaissaient les règles de la composition et savaient écrire pour leur instrument. Beaucoup ont acquis une renommée de créateurs, comme Louis Marchand, André Raison, Claude d'Aquin et Nicolas Clérambault, qui sut si bien allier le charme à la puissance. Champion de Chambonnières fut premier claveciniste de Louis XIV et véritable fondateur de l'école fran-

çaise de clavecin. Sa musique est encore très inspirée de celle qui était écrite pour le luth. Il fait un usage assez abusif des agréments, des ornements et des grands accords arpègés. Son nom mérite surtout de passer à la postérité parce qu'il eut pour élèves les trois premiers frères Couperin.

La fameuse dynastie des Couperin s'illustra à Paris pendant deux siècles à l'orgue de l'église Saint-Gervais. Le destin d'une telle famille — comme celle des Bach — ne passait pas pour extraordinaire. Les artistes de ce temps se transmettaient leur métier de père en fils — car ils considéraient bien leur art comme un métier. En se mariant, ils formaient des groupes qui se soutenaient mutuellement. L'Etat favorisait chez les artistes comme chez les artisans ces organisations familiales. Les meilleurs entraient au service du roi ; ils étaient souvent anoblis et recevaient des privilèges transmissibles à leurs descendants. Ils cherchaient beaucoup moins à être originaux qu'à suivre les préceptes familiaux. Ils ne tenaient pas tant à se distinguer qu'à plaire à ceux qui les patronnaient. Les trois frères Couperin : Louis, François et Charles, originaires de Chaume-en-Brie, furent remarqués par Chambonnières qui les attira à Paris. Louis (1625-1661) devint aussi violoniste de la Chapelle du roi. Charles eut un fils, François, qui illustra si brillamment la famille, qu'on le désigna sous le nom de Couperin-le-Grand.

On ne peut parler du grand Couperin (1668-1733) sans évoquer des qualités éminemment françaises et particulières à son temps : il possède la clarté, l'élégance, la distinction et l'amour des nobles ordonnances. Il sait tirer des sonorités du clavecin les effets les plus gracieux et les plus sûrs. Avec une ardeur et une facilité qui proviennent d'un mer-

veilleux savoir, François Couperin pratique un art imagé. Il se plaît à dessiner des paysages animés, des portraits d'une parfaite liberté d'allure et ciselés comme des joyaux. Les seuls titres de ses pièces l'indiquent assez bien : il dépeint la *Convalescente*, l'*Enjouée*, la *Majestueuse*, la *Voluptueuse ;* il trace de délicieux tableaux : le *Bavolet flottant*, les *Barricades Mystérieuses*, *Les Vieux galants et les Trésorières surannées*. Mais on a trop fait de Couperin un aimable et gracieux petit-maître. Parce qu'il parle une langue claire, concise, dépourvue de toute grandiloquence, il a parfois passé pour manquer de puissance. Il suffit d'entendre ses majestueux *Concerts Royaux* et surtout ses cantates comme les *Leçons de Ténèbres* ou le *Grand Motet de Sainte-Suzanne* pour être ému, au contraire, par des accents de tendresse de la plus touchante gravité. Bach, qui l'admirait tant et a tant puisé chez lui, pratiquera ensuite, selon son propre génie, ce même style ferme et cette pureté harmonique. Couperin y mettait l'aisance un peu malicieuse, le tour particulier qui en font l'un des maîtres de cet esprit français dont la sensibilité expressive se situe à son juste équilibre entre les disciplines de la raison et les élans du cœur. Il a pris place dans l'ordre de cette filiation spirituelle qui s'est établie naturellement chez nous par delà les générations entre un Josquin des Prés et un Maurice Ravel.

La vie musicale en Allemagne. Schütz. — Jusqu'au XVIII^e^ siècle, les musiciens allemands étudient avec conscience et s'efforcent à imiter les formes nouvelles qui leur viennent de France et d'Italie. L'attirance de l'Italie fut toujours dominante chez les artistes germaniques. Par centaines, ils ont accompli le prestigieux pèlerinage.

Les municipalités, qui jouissaient de larges libertés, entretenaient des « musiciens de ville » qui formaient des corporations « nobles ». Ces musiciens prêtaient leur concours aux cérémonies municipales, aux réunions et cortèges des confréries et des métiers ; ils faisaient danser aux noces et aux fêtes civiles ; ils montaient au clocher pour répandre sur la ville les notes de chorals religieux et, au beffroi, jouaient des airs profanes. C'est peut-être chez ces fonctionnaires municipaux que nous trouvons l'esprit le plus particulier à l'Allemagne de cette époque. Le curieux théoricien Prætorius, auteur de pompeuses pavanes, était musicien de la ville de Berlin. Les petites Cours princières, si sensibles aux manifestations de l'art, possédaient leurs Chapelles, restreintes à leur mesure. Terrain choisi pour la musique de chambre.

C'est en 1609 que le landgrave Maurice de Hesse-Cassel envoie à Venise son musicien Henri Schütz pour y rencontrer le fameux Giovanni Gabrieli. Schütz y séjourna quatre ans. (De même, quelques années auparavant, Froberger, lorsqu'il était organiste de Vienne, avait obtenu un congé de quatre ans pour venir travailler avec Frescobaldi, organiste de Saint-Pierre de Rome, qui passait pour le plus grand virtuose de son temps.) D'abord rappelé près de son souverain, Schütz devint peu après maître de la Chapelle de Dresde, où, malgré de courtes absences durant les troubles de la guerre de Trente ans, il restera jusqu'à sa mort, à l'âge de 87 ans. Il avait été non moins impressionné par le nouvel art lyrique qui naissait à Florence et à Mantoue que par les fastueuses polyphonies de Saint-Marc. Son génie fait une admirable synthèse des deux éléments. Il insuffle à la musique religieuse une ardeur et une spontanéité qu'elle n'avait

jamais connue avant lui dans ce style. Sa mélodie suit et amplifie toutes les intentions du texte sacré. Homme de grande piété, Schütz est pénétré de respect devant la parole divine qu'il veut exalter. Les textes de l'Ecriture Sainte apparaissent dans leur spiritualité profonde, dépouillés de tout ce qui pourrait nuire à leur grandeur et à leur simplicité. Il a laissé des pièces en forme de cantate, pour une ou plusieurs voix avec chœur et orchestre, des psaumes où nous retrouvons parfois la somptuosité vénitienne. Mais, au fur et à mesure qu'il avançait en âge, il se dépouillait ; et ses œuvres, de caractère plus simple, se chargeaient d'une émotion plus intense. C'est à la fin de sa vie qu'il composa quatre *Passions*, d'après les quatre évangélistes, qui sont, avec certains « concerts spirituels », les sommets de son œuvre. Schütz a beaucoup appris de Monteverdi, mais son langage est plus sévère, plus sobre, plus rude. C'est le Monteverdi du Nord.

Tous les maîtres de Chapelle et organistes d'Allemagne travaillèrent plus ou moins dans l'esprit de Schütz. Deux surtout avaient conquis la renommée : Hermann Schein et Samuel Scheidt. Ils furent dépassés par Buxtehude, grand organiste, grand musicien, né à Helsingborg, près d'Elseneur, où son père était organiste lui-même, mort à Lübeck en 1707 ; il composait, à l'exemple de Carissimi, par larges phrases répétées dont les effets de puissance annoncent Hændel. Il avait été l'élève de Froberger, lui-même élève de Frescobaldi à Rome. Muffat, Kusser et bien d'autres viennent à Paris étudier avec Lully. Ils rapportent ses méthodes et ses formes d'expression, qui sont imitées à leur tour par des musiciens de la valeur de Ph. Erlebach et de Johann Fischer. On voit combien de liens pouvaient unir alors les musiciens des différents pays.

A vrai dire, l'Allemagne du XVIII^e siècle s'attachait un peu trop à imiter la facture de ses voisins et même certaines de leurs singularités et de leurs préciosités d'écriture — ce qui n'allait pas toujours sans maladresse et sans naïvetés.

On cultive alors la *suite d'orchestre*, la *sonata da camera* et les *danses* imitées des danses françaises. Mais c'est le *lied* qui a toujours été goûté avec une particulière ferveur par les Allemands. Heinrich Albert devait créer une nouvelle forme du *lied* : la mélodie accompagnée. Adam Krieger, mort malheureusement très jeune, fut son imitateur et le dépassa : certaines de ses phrases mélodiques possèdent un jaillissement d'une incomparable fraîcheur.

Un de ces compositeurs de *lieder* fut Wolfgang Franck qui attacha son nom aux premiers essais d'opéra allemand à Hambourg. L'opéra italien, si brillant, si riche de séductions, dominait toute l'Europe centrale; il avait pénétré jusqu'en Pologne et en Russie. Les princes et les grands seigneurs qui avaient les moyens de monter des opéras, s'adressaient aux Italiens qui en composaient par milliers. Les musiciens de Hambourg n'étaient pas tous dépourvus de talent et d'habileté — un Richard Keiser, un Johann Mattheson avaient une pratique excellente de l'orchestre et des ressources vocales; mais les livrets étaient d'une telle indigence et parfois d'une telle vulgarité que l'institution de Hambourg, qui connut à un certain moment le succès, ne put ni rayonner ni survivre. La ville de Hambourg n'en restera pas moins le centre musical le plus florissant de toute l'Allemagne.

L'opéra anglais. Purcell. — Les pièces de Marlowe, de Ben Jonson, de Shakespeare et de leurs contemporains étaient entourées d'une musique de

scène abondante traitée à la manière italienne. Quelques rares compositeurs s'étaient laborieusement essayés à l'opéra et aussi au ballet de Cour traité à la manière des Français : ils ne s'étaient guère élevés au-dessus d'une honnête médiocrité.

C'est dans cette grisaille que paraît un astre lumineux. Pendant le dernier quart de siècle, le génie de Purcell remplira l'histoire musicale de l'Angleterre.

Henry Purcell (1658-1695) avait été formé comme son père à la Chapelle royale dont il devint l'organiste. Il avait 22 ans lorsque fut représenté son opéra *Didon et Enée* qui fit grande impression. La musique française était alors couramment pratiquée à la Cour de Charles II qui avait même voulu, lui aussi, une Bande de vingt-quatre Violons. Le style lullyste y régnait. Purcell a beaucoup emprunté à Lully — jusqu'à inclure dans certaines de ses œuvres des fragments entiers du maître. Il imite davantage encore les Italiens, leur facture, leurs ornements. Et pourtant, il reste très personnel et même essentiellement anglais. C'est un musicien singulier ; de tempérament maladif, il n'a pu composer que durant quinze ans. Le sens de la composition voisine avec la gaucherie ; la plus noble élégance avec la platitude ; la joie ardente et l'allégresse populaire avec une sorte de tristesse desséchée ; il semble parfois ne pouvoir s'exprimer que dans un souffle et par tâtonnements presque puérils, lorsque tout d'un coup, on le sent soulevé par des élans passionnés. Il a pratiqué presque tous les genres : il a su les éclairer tous de son étrange lumière, avec des coins de recueillement d'une intense poésie, et, çà et là, des moments d'agitation déchirante qui, sitôt nés, sont prêts à s'évanouir.

Purcell n'eut pas de peine à triompher des Ita-

liens qui avaient fondé un opéra à Londres, ni des Français qui s'étaient installés à la Cour ; il dominait plus aisément encore ses compatriotes qui n'avaient aucune commune mesure avec son génie.

Un singulier destin voudra que l'Angleterre ne connaisse plus après lui d'auteurs mémorables et qu'elle soit obligée, pour satisfaire son incontestable attrait pour la musique, de faire appel à des compositeurs venus du continent.

Chapitre V

LE XVIIIe SIÈCLE

Panorama de la musique européenne au début du XVIIIe siècle. — Nous avons vu que l'Italie du Nord avait été au cours du XVIIIe siècle le lieu d'élection où s'étaient accomplis les événements les plus décisifs de la vie musicale. Si les papes appelaient toujours à Rome des compositeurs religieux de grande notoriété, c'est Florence, c'est Mantoue, c'est Venise qui virent germer et s'épanouir les formes nouvelles.

A la fin du siècle, Naples commence à prendre la place occupée par les villes du Nord et devient notamment le grand centre de développement de l'opéra. Un musicien extraordinairement fécond et magnifiquement doué, Alessandro Scarlatti (1659-1725) vient illustrer la musique napolitaine. Elève de Carissimi, il fut nommé en 1648 maître de la Chapelle royale de Naples, fonction qu'il occupa jusqu'à sa mort. Des précurseurs, comme Alessandro Stradella ou Francesco Provenzale, avaient tracé la voie : il appartenait à Scarlatti de donner toute son ampleur au mouvement ébauché. Il n'est pas l'inventeur de genres nouveaux ; il n'est pas le propagateur de principes révolutionnaires ; mais il a su avec une aisance et une habileté incomparable mettre en valeur les formes d'art qui existaient avant lui dans son pays. Naples était déjà célèbre par ses chanteurs. Quatre conservatoires prenaient les enfants dès leur très jeune âge pour éduquer

leurs voix ; leurs qualités de virtuosité et leurs facultés d'improvisation faisaient l'émerveillement de tous. C'est le culte de la forme et de la virtuosité pour soi-même — ce qui amènera d'ailleurs la décadence d'un art trop porté à se satisfaire d'acrobatiques vocalises et de morceaux de bravoure. Pourtant, Alessandro Scarlatti, surtout au début de sa carrière, n'était pas corrompu par ces excès. Sa fécondité peut nous stupéfier, nous qui sommes habitués à voir nos contemporains travailler parfois plusieurs années au même ouvrage : il est l'auteur de 115 opéras, de 700 cantates, de plus de 200 psaumes, d'innombrables oratorios et pièces de musique de chambre. La plus grande partie de son œuvre est restée manuscrite — elle n'en renferme pas moins des pages d'une grande beauté et on peut dire que, malgré sa facilité, rien n'y est indifférent.

Scarlatti contribua à fonder à Naples cette grande école d'opéra, célèbre surtout par l'art où elle sut porter le solo de chant et le récitatif. Sauf en France — malgré les tentatives de Mazarin qui furent bridées ensuite par Lully et Louis XIV — la musique italienne règne partout en princesse fastueuse et adulée. Vienne et Munich en deviennent les principaux foyers. Elle pénètre en Espagne où elle arrive à détrôner les savoureux *villancicos* d'inspiration locale tandis qu'à l'église les chants de caractère ibérique sont remplacés par des pompeux oratorios avec soli, chœurs et orchestres qui rappellent le style d'opéra. Dans les Flandres, en Angleterre, en Suède, en Allemagne du Nord, c'est au style de l'école de Versailles que sont faits les plus larges emprunts, mais plus ou moins arrangé à la mode italienne. On marie les deux styles. Ce sont les « goûts réunis », selon l'expression de Couperin. Il arrive même qu'en

dosant son mélange selon la formule de son propre pays, on arrive à un véritable style particulier, un peu hybride, où chacun peut retrouver son bien. Ceci ne choque personne, bien au contraire. On ne cherche point à dissimuler les sources où l'on puise. A Hambourg, Keiser qui était arrivé par savants alliages, à composer un véritable style allemand, n'hésitait pas, dans un même opéra, à faire suivre tour à tour des textes de langue française, de langue italienne et de langue allemande, selon la forme ou le caractère de la musique.

Cependant, à la fin du XVII^e siècle, survenaient des événements considérables, quoique encore inconnus. L'année 1683 voyait naître Jean-Philippe Rameau; l'année 1685 voyait naître Georges-Frédéric Hændel et Jean-Sébastien Bach. Les Flandres, l'Angleterre, l'Espagne et l'Italie elle-même allaient être reléguées dans l'ombre. La France, une fois de plus, devait accomplir une révolution musicale dont les résonances s'étendront à l'infini et c'est en Allemagne que vont désormais paraître ces géants de la musique qui fascineront le monde.

Hændel. — Pour obéir aux volontés de son père, Georges-Frédéric Hændel (1685-1759) avait commencé par faire ses études de Droit à la Faculté de Halle, son pays natal. Son goût pour la musique était impérieux ; on le trouvait bien davantage à l'orgue que dans les livres de jurisprudence. En 1703, il partit pour Hambourg, bien décidé à être musicien de métier. Il écrivit là quatre opéras allemands avec intermèdes italiens, selon le goût du jour — puis il alla en Italie où il fut fêté dans une société brillante. Son premier voyage en Angleterre date de 1710. Il composa — en quinze jours, dit-on — un opéra italien, *Rinaldo*, qui fut un

triomphe. Nous avons vu que l'Angleterre n'avait plus d'opéra national depuis la mort de Purcell. Lorsque Hændel y revint deux ans plus tard et qu'il eut fait exécuter son *Te Deum* à l'occasion de la paix d'Utrecht, il fut adopté par les Anglais, pensionné par leurs princes et, dès lors, regardé en Allemagne même comme un musicien britannique.

En 1719, il fonde une Académie d'opéra pour laquelle il engage les plus célèbres chanteurs du continent. Les opéras qu'il compose lui-même, très asservis aux formules napolitaines, obtiennent de durables succès non seulement à Londres mais sur diverses scènes d'Europe. Pourtant ses entreprises sont menacées, malgré la protection du roi Georges I^er, par l'entreprise rivale de Bononcini qui, lui, est patronné par le duc de Malborough. Après bien des vicissitudes et des coalitions au milieu desquelles il se débat avec énergie, il subit une terrible attaque de paralysie. Sa fortune est engloutie et sa raison chancelante. Une cure à Aix-la-Chapelle le rétablit. Alors, à partir de 1740, c'est une nouvelle carrière. Il va maintenant se consacrer presque exclusivement à la composition d'oratorios. Il a trouvé la forme qui convient à son ample génie, à son impétuosité, à ses élans. *Le Messie* (1742) dont les exécutions sont montées avec magnificence, déchaîne l'enthousiasme. En travaillant à *Jephté* (1751) il perd presque complètement la vue — mais n'en continue pas moins à tenir sa partie d'orgue dans l'exécution de ses œuvres. Il meurt le Samedi Saint de l'année 1759. Londres lui fait des funérailles grandioses ; son corps est déposé à l'abbaye de Westminster à côté des cendres des gloires nationales.

L'œuvre de Hændel est le résultat d'influences

complexes. Il a hérité des organistes allemands une robuste technique. Il a imité les formes des Italiens, en leur empruntant surtout des qualités extérieures ; il ne se disperse pas à leur manière dans une profusion mélodique, il choisit le motif simple, dépouillé, qu'il cultive, qu'il reprend, qu'il magnifie dans ses chœurs imposants comme dans ses admirables soli. Il doit beaucoup d'autre part à la haute inspiration religieuse et au mouvement dramatique qui animaient les grands compositeurs de motets de la Chapelle de Versailles ; il se réfère à l'opulente noblesse du style lullyste. Son père spirituel le plus proche, enfin, c'est le grand Purcell à qui il succédait dans l'admiration des Anglais. Hændel est un fruit splendide de cette culture européenne du XVIII^e siècle qui a su lui dispenser ses enseignements les plus précieux. Cependant, toute la partie de son œuvre qui fut composée en Angleterre est si manifestement d'esprit anglais que l'on ne peut qu'approuver ceux dont il a fait ses compatriotes de le considérer comme leur plus grand compositeur. C'est ce caractère national qu'ils ont pu reconnaître dans des pièces de circonstance comme l'aimable musique de plein air écrite pour Georges I^er sous le titre de *Water musik*, comme le fastueux *Coronation Anthem* composé pour le couronnement de Georges II ou comme le fulgurant *Dettingen Te Deum*. Par sa clarté, sa parfaite harmonie, la solidité de sa charpente et le rythme éclatant de ses déploiements, la musique de Hændel sait porter l'enthousiasme au cœur des foules.

Bach. — Par éducation et par vocation héréditaire, presque tous les membres de la famille Bach furent pendant deux siècles musiciens de métier. Dans certains pays d'Allemagne on en était venu

à désigner tous les musiciens municipaux par le titre générique : « les Bach ». Hans Bach, l'arrière-grand-père de Jean-Sébastien était déjà musicien de la ville de Gotha. Son oncle, l'organiste d'Eisenach, composait des œuvres de belle envergure qui pouvaient laisser présager la venue de l'illustre descendant.

Né à Eisenach, Jean-Sébastien Bach (1685-1750) fut orphelin à l'âge de 10 ans. C'est son frère Jean-Christophe, organiste, qui se chargea de son éducation. Il ne pouvait évidemment être question d'en faire autre chose qu'un musicien. D'ailleurs, ses dons se manifestèrent dès son plus jeune âge — sans qu'il fût toutefois un prodige. C'était un élève consciencieux et appliqué. Il avait pris dès l'enfance l'habitude, qu'il garda toute sa vie, de copier la musique des maîtres qu'il aimait. Humble tâche qui témoigne de sa modestie foncière et de son respect pour ceux qu'il devait dépasser... En 1703, il entre comme violoniste à la Chapelle du prince de Weimar. Il est ensuite organiste à Armstadt, puis à Mulhausen (Thuringe). Sa virtuosité à l'orgue devient notoire. Il entreprend des tournées dans les grandes villes. La place de maître de Chapelle de Weimar lui étant refusée, il obtient la même fonction à la Cour de Cœthen. Le prince étant calviniste, Bach doit abandonner momentanément la musique d'église. C'est l'époque du premier livre du *Clavecin bien tempéré* et des *Concertos brandebourgeois*.

Sa première femme, Maria-Barbara, étant morte, il épouse la jeune cantatrice Anna-Magdalena qui lui inspira tant d'œuvres charmantes. En 1723, il est nommé directeur de la musique de Leipzig et *cantor* de Saint-Thomas. Honorablement rétribué, Bach pouvait vivre la vie de famille, cette calme

vie bourgeoise qu'il aimait, avec les vingt enfants qu'il avait eus de ses deux mariages. Au point de vue professionnel, tout n'allait pas sans difficultés. Sa besogne était écrasante : il devait assurer le service de quatre églises, former ses élèves, qui semblent avoir été fort indisciplinés. Il ne pouvait obtenir qu'un chœur fort restreint et une quinzaine d'instrumentistes. C'est dans ces conditions, avec ces moyens si réduits, que le maître composa ses cantates d'une incomparable puissance.

Bach est arrivé, par une fusion du vieux style contrapuntique et des nouvelles harmonies pratiquées de son temps, à une force de langage inouïe. Il joint à son étonnante richesse technique une sorte de simplicité naturelle, de bonhomie, d'ingénuité et presque de naïveté. Il trace d'immenses fresques, vigoureuses comme celles d'un Michel-Ange, et fignole de jolis détails à la manière d'un peintre du Dimanche. On ne sait ce qui retient le plus dans son œuvre, de l'intensité de la polyphonie ou de l'abondance de l'invention mélodique, de la variété toujours renouvelée des rythmes ou des harmonies répandues à profusion et toujours logiques dans leurs audaces. Tous les genres qu'il a abordés, il les a marqués de son empreinte. Dans ses célèbres *fugues d'orgue* qui pourraient n'être que des exercices de gymnastique musicale, il atteint des sommets d'une émotion poignante. Dans sa *musique de clavecin*, dans ses *sonates* où il fait converser le violon avec le clavecin, dans ses *concertos*, nous sentons son âme allemande transparaître sous la culture italienne ; cet authentique fils spirituel de Schütz exprime une pensée grave, parfois sévère, mais qui répand une joie profonde. Sa musique religieuse et notamment ses *cantates* sont un inépuisable sujet d'étude et d'admiration. Si l'on

y trouve des longueurs, notamment lorsque l'auteur cherche à se conformer à la mode de son temps, c'est là cependant qu'il atteint les accents les plus émouvants. Rappelons-nous que Bach a composé cinq cycles de cantates pour chaque dimanche et chaque fête de l'année (il ne nous en reste que deux cents). Il les écrivait non point pour la postérité, ni même pour assurer sa notoriété, mais tout simplement pour l'édification des fidèles qui venaient prier à son église. De là ce parfum d'intimité qui parfois les pénètre. Avant tout, Bach était un homme probe et pieux. Il accomplissait la tâche de musicien — on pourrait dire : d'artisan de la musique — qui lui était assignée avec ponctualité et dévotion. C'est quand s'exprime sa foi religieuse qu'il se révèle le plus grand, qu'il parvient à ce style à la fois abondant et concentré, souple et vigoureux qui lui est si personnel. Grâce à la solidité d'assise du vieux choral protestant, les complications techniques n'étouffent point le chant de la prière populaire.

Cette maîtrise de la technique, Bach la possède au point que ses plus savantes recherches semblent spontanées. La complexité des parties est un ferment pour son inspiration. Dans la *Passion selon saint Matthieu*, il fait entrer en jeu deux orchestres, deux orgues, et deux chœurs. Mais c'est sans doute dans les trois *Partitas* et les trois *Sonates pour violon seul* qu'il a pu donner la mesure de ses facultés exceptionnelles en tirant toutes les ressources polyphoniques d'un seul instrument ; il semble qu'il se soit joué de cette paradoxale entreprise ; nous ne trouvons rien d'approchant dans l'histoire de la musique.

Il est assez curieux que la grandeur de Bach ait en partie échappé à son temps — où, pourtant, ne

manquaient pas les connaisseurs. Une très faible proportion de son œuvre fut éditée de son vivant. On ne voyait en lui qu'un organiste virtuose. Il faut attendre le XIXe siècle pour que la postérité lui accorde l'intérêt qu'il mérite. Il faut attendre le XXe siècle pour que sa gloire soit indiscutablement consacrée. Schumann et Mendelssohn le « découvriront » et chercheront à le faire connaître. Ce dernier fera exécuter *La Passion selon saint Matthieu* en 1829. Peters publiera en 1837 une édition de son œuvre instrumentale. Enfin, en 1850, sera fondée à Leipzig la *Bach-Gesellschaft* qui favorisera pendant un demi-siècle par des moyens puissants, la recherche, l'édition, la diffusion, et l'exécution de son œuvre.

Plusieurs fils de Jean-Sébastien Bach furent compositeurs. Les quelques œuvres qui nous restent de Friedmann son aîné (1710-1784), qui fut organiste à Halle, nous laissent l'impression d'un musicien supérieurement doué ; mais il se dispersa dans une vie de dissipation. Philippe-Emmanuel (1714-1788) s'est illustré par ses pièces pour clavier d'un style mélodique très orné. Il fut claveciniste de Frédéric le Grand et mourut comme directeur de la musique d'église de Hambourg. Jean-Gottfried-Bernard (1715-1739) était lui aussi fort doué mais mourut trop jeune pour avoir donné sa mesure. Jean-Christophe-Frédéric (1732-1795) maître de chapelle du comte de Lippe a composé de la musique d'église et de la musique de chambre avec abondance et non sans agrément. Jean-Chrétien (1735-1782) le cadet est le plus connu. Il cultiva surtout la musique profane et le style galant. Il se convertit au catholicisme et devint organiste du Dôme de Milan. Il s'établit ensuite à Londres où il fut organiste de la reine.

Rameau. — En ce début du XVIII^e siècle où abondaient tant de compositeurs admirables par leur puissance et leur fécondité, Bach nous apparaît comme un sommet couronnant majestueusement la vie musicale de son temps. Il condense et magnifie les apports successifs de générations de compositeurs. Son œuvre ne représente pas un départ mais un aboutissement. Simplement soucieux d'exercer dignement son métier, le vieux cantor mourait sans avoir eu d'influence sur ses contemporains. Au même moment, Rameau établissait ses grandes règles de l'harmonie ; il ouvrait une nouvelle ère musicale.

Jean-Philippe Rameau (1683-1764) avait 18 ans lorsque son père, organiste de la cathédrale de Dijon, l'envoya en Italie pour parfaire son éducation de musicien. Il semble que le jeune homme ait surtout tiré de son voyage un certain mépris pour la musique italienne. Il devint organiste à Avignon, puis à Clermont-Ferrand, puis suppléant de son père à Dijon (1709). C'était un solitaire ; il détestait le monde ; de nature droite et loyale, son caractère passait pour redoutable. Jusqu'à l'âge de 40 ans, il se consacra dans l'isolement à l'étude de la science abstraite de l'harmonie. Il avait été frappé de voir combien, malgré l'apport des maîtres, la théorie musicale restait confuse. Depuis Lully, l'harmonie était devenue l'élément primordial de la composition ; elle guidait l'écriture. Pour Rameau il s'agissait de préciser ce rôle dominateur. La musique n'était-elle pas devenue par-dessus tout après la monodie et la polyphonie contrapuntique, un ordre de successions d'accords qui contenait toute la substance du discours expressif ? Il s'agissait de relier entre eux des éléments épars, de fixer les lois de rapports harmoniques déterminés jus-

qu'alors par empirisme. Rameau pense dégager la vérité souveraine qui doit assurer de façon stable et peut-être définitive les règles de la beauté sonore. Le *Traité de l'Harmonie* paraît en 1722 et fait sensation dans le monde musical. Son auteur s'affirme comme le plus illustre théoricien de la musique. Il est aussi un pédagogue savant et minutieux et les ouvrages théoriques qu'il publiera par la suite ne feront qu'affirmer son autorité. La densité et la complexité de ces travaux, leur caractère scientifique souvent ardu, bien qu'ils fussent fort appréciés en leur temps d'une société toute férue de mathématique et de physique, nous paraît aujourd'hui bien rude. (Ses doctrines ont été heureusement condensées et clarifiées par d'Alembert dans ses *Eléments de musique théorique pratique d'après les principes de Monsieur Rameau.*) En étudiant les lois qui apparentent les accords, Rameau précisait le rôle de certains *accords fondamentaux*, sources de toute l'harmonie.

Jusque-là, Rameau en dehors de ses *Pièces pour clavecin*, n'avait produit aucun véritable ouvrage musical. C'est alors qu'il rencontre le fermier général La Pouplinière, mécène généreux et averti : il devient directeur de ses concerts. Grâce à son influence et à ses libéralités, Rameau peut faire représenter à l'Opéra *Hippolyte et Aricie* (1733). L'ouvrage suscite d'ardentes controverses. On reproche à l'auteur des bizarreries harmoniques, une participation trop dominante de l'orchestre. On le considère comme un auteur difficile. Pour beaucoup, il n'est qu'un doctrinaire, un révolutionnaire qui cherche trop audacieusement à faire passer dans sa musique des théories qui auraient toujours dû rester dans le domaine de l'abstraction. Pourtant, son œuvre s'impose. *Les Indes galantes*, *Castor et Pol-*

lux, *Les Fêtes d'Hébé*, *Dardanus* reçoivent à Paris un accueil triomphal. La *querelle des lullystes et des ramistes* finit par tomber. Rameau a magnifiquement gagné la partie. Il devient compositeur du cabinet du roi. Il anime la Cour de Versailles de comédies-ballets et d'opéras-ballets comme *La Princesse de Navarre*, *Platée*, *Les Surprises de l'Amour*.

L'œuvre de Rameau connut par la suite de singulières infortunes. De son vivant même, l'auteur de *Dardanus* fut la proie des « philosophes », de Diderot, de Rousseau, de Grimm. Il subissait la poussée de l'esprit nouveau. Il fut attaqué avec violence. Déjà fort irritable, la fin de sa vie en fut toute assombrie. Quinze ans après sa mort, aucun de ses opéras ne figurait plus au répertoire. La mode avait changé. C'était le règne de Gluck. C'était l'engouement pour l'opéra-comique, pour une musique sentimentale simple et facile. C'est d'ailleurs moins la musique elle-même qui était en cause qu'un certain aspect extérieur des opéras. Les opéras de Rameau, comme tous ceux que nous pourrions déjà qualifier d' « ancien régime », représentaient des personnages antiques habillés de costumes conventionnels qui semblaient déjà anachroniques et qui ne parlaient plus aux sens. Tout cela avait un air de fête de Cour qui ne correspondait plus à l'état des esprits. Les spectacles nouveaux se débarrassaient de ces conventions jugées ridicules — en les remplaçant par d'autres conventions, bien entendu. On applaudissait une rhétorique sentimentale qui annonçait déjà la Révolution et le Romantisme. Puis ce fut l'invasion de l'italianisme. Puis ce fut Wagner. Les mythes wagnériens, plus violents, plus rudes, furent plus sensibles au public de la fin du XIX^e siècle que ne

pouvaient l'être les mythes nuancés, issus de la culture hellénique et de son esprit de fable, que Rameau avait traités pour une société plus polie.

Cependant, son œuvre de théoricien n'avait jamais cessé d'être étudiée, chacun y reconnaissant les principes qui ont pu servir de base à tout l'édifice de l'enseignement musical moderne. Un « retour à Rameau » s'est dessiné. En 1885 était entreprise l'édition monumentale de son œuvre par Camille Saint-Saëns et Ch. Malherbe. Debussy proclamait son admiration pour le maître. Dans leurs récitatifs, dans leurs airs — bien qu'il en soit d'admirables — les personnages ne s'expriment pas toujours de la façon directe et dans un style coulant qui toucheraient peut-être davantage. Mais ce sont là des défauts plus inhérents au genre de l'opéra qu'au musicien lui-même. Ce qui nous semble le plus remarquable c'est que Rameau, ce théoricien, ce géomètre de la musique, ait été doué en même temps d'un tel génie poétique. Voltaire le nommait « notre Euclide-Orphée ». Il se meut avec aisance dans tous les registres ; il va de la sérénité à la fougue, de la déclamation passionnée au gracieux badinage. A la danse il a donné sa clarté, son équilibre merveilleux et la haute noblesse de son style. Cette musique savante, d'une carrure toujours nettement assurée, tantôt se colore d'éclats fiers et joyeux, tantôt se voile d'une tendresse mélancolique qui fait songer aux impalpables féeries sentimentales évoquées par le peintre des *Fêtes Galantes*.

Opéra-bouffe et opéra-comique. — A côté des formules un peu guindées de l'opéra commençait à paraître un genre dont Molière avait pressenti les séductions : l'opéra-comique, c'est-à-dire la comédie mêlée de chants. Jusqu'alors, le public n'admettait

la musique dans les comédies qu'en intermèdes. C'est au Théâtre-Italien de Paris, qui remportait de grands succès populaires, que prendront naissance l'opéra-comique et la comédie en vaudevilles. (On nomme alors vaudeville des couplets chantés sur des airs connus.) Le jeu des Italiens était extrêmement libre, dans tous les sens du terme. Comme ils avaient décidément passé toute licence, ils avaient été priés de regagner leur pays (1697). Ce furent alors les théâtres forains notamment ceux de la Foire Saint-Germain et de la Foire Saint-Laurent qui prirent leur succession.

Entre temps, une nouvelle *Comédie italienne* était venue s'installer dans la capitale et avait conquis la faveur du public. Ne nous méprenons pas sur le sens qu'on donnait alors au mot « bouffe ». L'*opéra-bouffe*, fort cultivé au XVIII^e siècle en Italie, n'avait rien d'outrancier. Son origine se trouvait dans les intermèdes des opéras sérieux auxquels on apportait ainsi des délassements de gaieté. C'est un genre délicat, nuancé et toujours essentiellement musical. Pergolèse, Cimarosa et, en quelques-unes de ses pages de la plus éblouissante fantaisie, Mozart, en tirèrent des effets d'une grande séduction. En 1752, les Italiens donnaient des représentations d'un opéra-bouffe de Pergolèse, déjà célèbre en Italie : *La Servante maîtresse*. Le baron Melchior de Grimm, venu d'Allemagne, bel esprit très lancé dans la société parisienne, en profita pour dire leur fait aux compositeurs qui continuaient à encombrer l'opéra de fastidieuses tragédies lyriques à l'ancienne mode et chanta le *laus* de la musique italienne. Son manifeste fit grand bruit ; l'Opéra, comme pour lui donner raison, engagea la troupe de la Comédie italienne pour des représentations sur sa propre scène de la *Servante maîtresse*. Le succès fut reten-

tissent. Des clans se formèrent. Rameau et son *Castor et Pollux* servirent de cibles. La reine tenait pour les Italiens ; le roi pour les Français. Tout Paris s'enflamma. Ce fut la fameuse « querelle des Bouffons » qui serait restée d'ailleurs sur le terrain des spirituelles escarmouches si Jean-Jacques Rousseau n'était entré en lice avec une violence agressive et tout à fait inattendue. Rousseau s'était beaucoup occupé de musique, sans d'ailleurs bien la connaître. Il avait écrit des cantates, des opéras, et envoyé à l'Académie des Sciences des rapports sur la technique musicale. Il ne célébrait alors que la prééminence de la musique française — il n'en avait d'ailleurs jamais entendu d'autres. Aussi sa *Lettre sur la Musique française* (1753) — si vive et si injuste — éclata-t-elle comme la foudre. En bref, il déclarait les Français incapables de jamais faire de bonne musique. Quelques semaines plus tard, — n'en étant pas à une contradiction près — il faisait représenter son *Devin du Village*, piécette agréable, d'ailleurs, qui fut fort applaudie.

Les polémiques furent longues à s'éteindre. On employa la supercherie ; il fallut donner pour une œuvre italienne un opéra-comique d'un musicien français (*Les Troqueurs*, de Dauvergne) : ainsi les Français gagnèrent la partie. Ils la gagnèrent bien. La fin du siècle vit s'épanouir une exquise floraison d'opéras-comiques ou de « comédies à ariettes » qui sont de petits chefs-d'œuvre de grâce et d'esprit. Blaise, Monsigny, Philidor se sont illustrés dans le genre. Le musicien le plus solide, compositeur et théoricien de son art, fut Grétry (né à Liége en 1742, mort à Montmorency en 1813). Il apporta à la musique française une finesse de sensibilité, une clarté d'expression et une saveur poétique qui devaient longuement influencer le théâtre lyrique.

Les textes littéraires de ses opéras-comiques reflètent malheureusement trop bien l'esprit de leur époque : paysanneries enrubannées, scènes d'éloquente sensiblerie, on tombe facilement dans la niaiserie. Pourtant, Grétry emporte tout par la franchise de son accent. Il n'est qu'un assez maigre symphoniste, mais il a le sens du récit chanté. Il est un Pergolèse français. Ses œuvres, toutes colorées de romances, de mélodies aimables, un peu naïves et du même esprit que les tableaux de Greuze, nous touchent par leur délicatesse, nous entraînent par leur animation tour à tour pathétique et joyeuse.

Gluck. — L'arrivée de Gluck en France bouleversa profondément les destinées du théâtre lyrique. Christoph-Willibald Gluck (1714-1787) était le fils d'un garde-chasse de Franconie. Il avait cherché à gagner sa vie à Prague où il fut chanteur ambulant. Nous le trouvons ensuite à Vienne où il est distingué par le prince Milzi qui l'emmène avec lui à Milan en qualité de violoncelliste. Il y travaille avec Sammartini et prend rapidement une place enviable parmi les compositeurs de ces opéras dont l'Italie fait alors une énorme consommation. En 1745, appelé à Londres, il passe par Paris où il entend des œuvres de Rameau. Hændel est alors à l'apogée de sa gloire ; Gluck est accueilli assez froidement par l'Angleterre ; l'année suivante, il repart pour l'Italie où il retrouve la faveur du public. Il compose beaucoup pour la Cour d'Autriche — en particulier des opéras-comiques sur des textes français écrits pour le Théâtre de la Foire. Il devient chef d'orchestre de l'opéra de Vienne. Sous l'influence de Calsabigi et avec son intime collaboration, il compose un *Orfeo* qui fait

sensation (1762). Il a abandonné le style italien, avec ses artifices et ses boursouflures, pour se consacrer à un style sobre, simple et dramatique. La musique de Gluck, moins solennelle que celle de Rameau, plus profonde que celle de Grétry, se rapproche beaucoup du goût français et de la tradition de notre opéra depuis Lully. Avec *Alceste* (1766), qu'il fait précéder d'un véritable manifeste, il entre encore plus avant dans la voie de la pureté musicale — ne laissant qu'une place minime au spectacle et aux prestiges extérieurs. Vienne, située au carrefour des diverses tendances de l'esprit européen, accepte, non sans discussion, mais avec le plus grand intérêt, ces innovations — qui avaient été montées avec un soin extraordinaire pour l'époque.

Mais Gluck rêve de Paris. C'est la société française qu'il souhaitait intéresser à son œuvre. Pendant cinq ans, il ne compose presque plus pour la Cour d'Autriche. Le bailli du Roulet, attaché d'ambassade à Vienne, rédige le livret de l'*Iphigénie en Aulide* qu'il destine à Paris. Une savante préparation est organisée ; mais Gluck eût sans doute échoué s'il n'avait trouvé la protection d'une ancienne élève, devenue la dauphine Marie-Antoinette. La première d'*Iphigénie* (1774) est un événement. La Cour et la Ville sont là. *Orphée*, *Alceste* devaient connaître encore plus de succès. Naturellement, il y a des envieux et aussi des amateurs sincères qui ne peuvent s'habituer au théâtre de celui qu'ils nomment dans leur mépris « le jongleur de Bohème ». Pour lui faire pièce, on fait venir d'Italie le malheureux Piccini, musicien fécond s'il en est, et plein d'agrément, mais dont l'art superficiel ne pouvait qu'être écrasé par la puissance de Gluck. C'est une guerre acharnée. Les gens de lettres se bombardent de professions de foi, de

satires et de libelles. Enfin, l'on a l'idée de mettre les deux musiciens aux prises sur un même sujet : l'*Iphigénie en Tauride*. Cet étrange tournoi, malgré l'ardeur des « piccinistes » — qui se trouvent être les ennemis de Marie-Antoinette — finit par tourner franchement au désavatange de l'Italien, qui dut retourner dans son pays, jurant qu'on ne le prendrait plus dans de telles aventures.

Gluck nous a tenu abondamment au courant de ses intentions et de ses idées sur la réforme du système dramatique. A vrai dire, c'était la forme de déclamation musicale telle que l'avaient pratiquée les Français qu'il voulait remettre à l'honneur — mais il la dépouillait, il la rendait plus naturelle et surtout il apportait au théâtre une expression sentimentale qu'on ne reconnaissait plus aux vieux auteurs de tragédies lyriques. En simplifiant, en rejetant toute singularité, en répudiant tout badinage, en évoquant seulement des sentiments nobles, Gluck visait au définitif et à l'universel ; il devait aussi tomber dans la lourdeur et la monotonie ; mais le théâtre musical acquérait une pureté, une vigueur, un poids qui influeront longtemps sur ses destinées.

La musique instrumentale. — La véritable inondation d'opéras italiens qui est venue submerger l'Europe ne doit pas nous faire illusion. La musique ne tenait souvent qu'un petit rôle dans l'affaire. C'était le castrat, le sopraniste, qui en était le roi. C'est pour lui qu'on écrivait la pièce et qu'on la montait ; c'est pour lui qu'on venait y assister. On devait respecter ses exigences les plus saugrenues. (Nos vedettes de cinéma n'ont rien inventé.) La salle applaudissait à ses roucoulades, appréciait parfois le pittoresque du spectacle et se désintéressait parfaitement de la qualité de l'orchestre, de

celle des chœurs et de l'action dramatique. Cette persistance du *bel canto* jusqu'à Wagner, sous son aspect le plus frivole, a été le plus grand fléau de la musique. C'est l'opéra qui a passionné le public ; c'est l'opéra qui depuis le XVII^e siècle est à l'origine des grands événements de l'histoire de la musique ; mais c'est hors de l'opéra que le musicien doit le plus souvent chercher son bien. Mozart seul pouvait toucher à tout, même à l'opéra italien, et tout animer de ses dons miraculeux.

Les Italiens étaient par ailleurs passés maîtres dans l'art de la musique instrumentale et en particulier de la musique de violon. Le Vénitien Antonio Vivaldi (1678-1743), violoniste virtuose et compositeur inspiré, exerça, notamment par ses concertos, une influence considérable. La symphonie de théâtre passa insensiblement au concert. En Italie, en France et surtout en Allemagne, ce fut une véritable frénésie. Les compositeurs se mirent à en créer par dizaines et quelquefois par centaines. L'exemple de Telemann (1681-1767) est caractéristique de cette prodigalité : il a composé 40 opéras, 40 passions, 39 séries de cantates pour toutes les fêtes de l'année, 600 ouvertures françaises et un nombre si grand de pièces de circonstance, de symphonies, de suites d'orchestres, de quatuors, de trios, de pièces pour clavecin, etc., que lui-même se déclarait dans l'impossibilité de les dénombrer. Il fut directeur de la musique de Hambourg où il institua des concerts fameux qui se perpétuèrent longtemps après lui. Son style, toujours correct, est souvent animé d'un vif agrément. Ses audaces passaient inaperçues tant elles étaient habilement introduites. L'Allemagne vivait à ce point des apports extérieurs qu'un Telemann ne se référait pas à l'œuvre de ses grands amis Hændel et Bach. Il ne devait qu'aux Italiens et surtout aux Français.

La musique instrumentale se développait dans tous les Etats allemands. A la Cour de Mannheim, notamment, qui voulait être un petit Versailles, et où étaient appelés des virtuoses et des compositeurs de toute l'Europe, se constitua un centre musical très vivant. Avec le Moravien Richter, avec le Bohémien Stamitz, que l'on considère aujourd'hui comme l'un des créateurs du nouveau style instrumental, se constitue à Mannheim une véritable école dont les réformes gagnent très vite les musiciens avides de nouveautés. On recherche les contrastes expressifs qui se succèdent rapidement dans l'exposé d'un même thème ; la « basse continue » est remplacée par des basses mobiles qui deviennent elles-mêmes expressives. C'est à ce mouvement qu'on peut rattacher notamment le Silésien Schobert, qui vivait à Paris, l'Italien Boccherini ou le Français Gossec.

C. P. Emmanuel Bach, parvint à une renommée que son père n'avait jamais connue en se plaçant à la tête du mouvement en faveur de la sonate classique — qui réagissait contre le style du contrepoint. On s'était mis à écrire des sonates pour orchestre, c'est-à-dire des *symphonies*. Au lieu d'opposer à un accompagnement d'orchestre un ou plusieurs instruments solistes, l'orchestre devenait tout entier un vaste instrument à voix multiples. Le compositeur s'ingéniait à en tirer des effets de timbre, des effets harmoniques et des effets de rythme. S'il développait un certain thème, ce thème était transposé, analysé, déformé, modifié à l'infini, de sorte que l'unité thématique qui coordonnait l'ensemble était remplacée par l'unité d'inspiration ou, si l'on veut, par l'unité sentimentale. Par la diversité et le nombre des instruments on tirait de nouveaux éléments de sonorité bien que les orchestres fussent

plus réduits que ceux que nous connaissons aujourd'hui. On continuait aussi à composer des *sonates en trio* ou *pour deux instruments*, des *sonates pour clavecin seul* — puis *pour piano-forte.*

Le clavecin était un instrument à cordes pincées (au moyen de sautereaux de cuir ou de petites plumes). Grâce à ses registres et à ses claviers multiples on pouvait en varier la sonorité mais non point les nuances. Il ne répondait plus aux exigences, à ces recherches d'effets expressifs qui étaient venus s'introduire dans la musique. C'est alors que Christofori, facteur d'instruments à Florence, invente le piano à marteaux (vers 1710) avec les caractéristiques mécaniques essentielles de l'instrument actuel. Il appartenait à Gottfried Silbermann, de Freiberg, d'exploiter cette découverte et de généraliser l'emploi du « piano-forte ».

Le maître du clavecin, à la fois compositeur et virtuose, avait été Domenico Scarlatti (1685-1757), le fils d'Alessandro. D'abord maître de chapelle de Saint-Pierre de Rome, puis engagé à Londres pour y donner des opéras, il fut ensuite appelé à la Cour de Lisbonne comme professeur des princesses et enfin à celle de Madrid comme claveciniste de la reine. Il composa des opéras et des cantates, mais ce sont ses pièces de clavecin qui rendent sa mémoire impérissable. Ce ne sont pas des morceaux descriptifs, mais des « exercices », comme il les a qualifiés lui-même, d'une prestigieuse élégance. Quoique destinées avant tout à assurer le mécanisme et la délicatesse du toucher, ces inventions sont d'une verve étincelante. Leur écriture annonce déjà l'écriture destinée au piano et peut s'y adapter parfaitement.

Clementi (1746-1832) a composé à l'époque où l'usage du piano s'était déjà répandu et son œuvre joue un grand rôle dans la littérature pianistique.

Né à Rome, il a vécu à Londres et a séjourné longuement à Saint-Pétersbourg et à Berlin. Il fut surtout remarquable professeur et son nom s'associe à celui d'illustres élèves.

Haydn. — Franz-Josef Haydn (1732-1809) est le fils d'un charron de Basse-Autriche. Il fut enfant de chœur à la maîtrise de Saint-Etienne de Vienne ; très jeune il composait déjà, s'instruisant au hasard de ses lectures des principes de la musique. Pendant deux ans, il reste au service du comte von Morzin chez qui il dirigeait un petit orchestre. Il épouse la fille d'un coiffeur de Vienne, femme d'aspect rigide et de caractère détestable, qui lui aurait rendu l'existence infiniment pénible s'il n'avait été doué, par bonheur, du naturel le plus heureux du monde. Sa vie durant, il manifestera la même égalité d'humeur ; il s'est toujours trouvé satisfait de son sort. Avant que le romantisme ne soit venu bouleverser les esprits et les cœurs, avant le temps des génies incompris, il apparaît comme l'un des derniers représentants de ces musiciens appliqués qui semblaient n'avoir d'autre ambition que d'exercer consciencieusement leur métier : lorsqu'ils émaillaient leurs œuvres des couleurs du génie, sans doute le faisaient-ils sans effort et presque sans s'en rendre compte, comme un arbre porte ses fruits.

Haydn est appelé en 1761 à diriger la Chapelle des princes Esterhazy. Pendant quarante-huit ans, jusqu'à sa mort, il devait remplir ces fonctions — en titre sinon toujours en fait. Les grands événements de sa vie furent ses voyages en Angleterre. Londres tenait beaucoup à s'assurer son concours. Il s'y rendit deux fois, en 1790 et en 1794, pour diriger des symphonies nouvelles. Il y fut fêté, honoré, reçu avec égards dans les domaines de la noblesse

anglaise. Haydn avait connu Hændel. Nous percevons les échos de leurs rencontres dans ces chefs-d'œuvre qu'il écrivit dans sa vieillesse : *la Création*, *les Saisons*, où s'expriment avec tant d'exquise fraîcheur son enthousiasme pour les joies de la nature. Mais ces oratorios sont plutôt des exceptions dans l'œuvre du maître. L'importance considérable de Haydn ne réside pas dans ses œuvres vocales mais dans ses sonates et ses symphonies. Il a su donner à la musique instrumentale sa forme parfaite. Dès sa toute jeunesse, il avait composé des quatuors à cordes qui devaient perpétuer sa gloire. Ses symphonies, au nombre de 104, témoignent de la merveilleuse évolution de son art. Les premières sont admirables déjà par leur richesse, leur mouvement et leur saveur ; c'est là que nous rencontrons des pièces fameuses comme *Le Midi* ou *Les Adieux*. Dans ses symphonies parisiennes (écrites pour Paris en 1780) et dans les symphonies londoniennes, il manifeste sa personnalité profonde. Il a rejeté toute éloquence à l'italienne. Il choisit de petits thèmes populaires, dont il tire d'étourdissants développements. Nous reconnaissons les charmes mélodiques de son jeune ami Mozart. De l'exposé le plus simple, le plus naïf, il nous entraîne vers les hauteurs de la douce rêverie et de l'émotion dramatique.

La musique de Haydn est une des fleurs les plus précieuses de cet étonnant parterre qui s'est étendu sur l'Europe aristocratique de la fin du XVIII^e siècle. Les princes d'Allemagne du Sud, d'Autriche, de Bohème, de Hongrie, poussés par une émulation très efficace, entretenaient des compositeurs et des orchestres de qualité. Les saisons d'hiver de Vienne, lorsque tous, quittant leurs terres, venaient se rencontrer dans la capitale, étaient d'extraordinaires fêtes de l'esprit.

Mozart. — Mozart était de vingt-quatre ans plus jeune que Haydn ; mais il est mort dix-huit ans avant lui. Ils se sont connus et appréciés. Leurs quatuors et leurs symphonies, notamment, portent souvent les traces de cette estime réciproque. Le père de Mozart, Léopold, était sous-maître de Chapelle du prince-archevêque de Salzbourg. Il eut huit enfants dont deux seulement survécurent : Maria-Anna (Nannerl), née en 1751 et Wolfgang-Amadeus, né en 1756. Le frère et la sœur restèrent toujours unis par une tendre affection. Léopold était un pédagogue remarquable. C'est à lui que Wolfgang doit d'avoir été si tôt formé. Récits et légendes abondent sur la précocité du jeune Mozart : à 4 ans, dit-on, il improvise au piano ; il a 6 ans lorsque son père commence à produire les deux enfants dans diverses capitales.

Les impressions d'enfance d'une nature si sensible devaient le marquer toute la vie. A Paris, c'est la rencontre de Jean Schobert, ce Silésien parisianisé, dont il entend des sonates qui le séduisent par la précision de leur dessin et par leur poésie. (Notons que c'est à Paris que parurent ses premières œuvres éditées — entre autres deux sonates dédiées à la princesse Victoire de France.) On débarque à Londres, et c'est la rencontre non moins importante de Jean-Chrétien Bach, qui, formé à Milan, lui fait goûter les séductions de l'italianisme. On revient par Versailles et par Paris. L'enfant, resté si puérilement charmant malgré son talent prodigieux, est adulé.

Wolfgang a 10 ans lorsqu'il revient à Salzbourg. Il compose ses premiers oratorios, son premier opéra-comique. A 12 ans, il dirige l'exécution d'une *Messe solennelle*. Le voilà nommé maître de concert de la Cour du prince-archevêque. Puis c'est la triomphale

tournée d'Italie. Les souverains l'acclament. Le pape le décore. A Naples, au cours d'un concert de clavecin, son public lui fait retirer la bague qu'il porte au doigt pour prouver que ses dons ne sont pas dus à un anneau magique. Il compose des opéras ; mais nous n'y trouvons pas le meilleur de lui-même ; peut-être se serait-il un peu égaré dans ces facilités, s'il n'avait alors trouvé des maîtres qui l'entraînaient sur la voie plus solide de la technique classique.

Lors de son second voyage à Paris — avec sa mère qui devait y mourir — il est dépité de ne plus trouver l'accueil d'autrefois : il n'est plus l'enfant-prodige. Il est un homme ; un homme qui doit assurer son avenir. Il revient tristement à Salzbourg. Pendant quatre ans, il se consacrera à la musique de commande, il écrira pour l'église ou la chambre une musique de « galanterie ». Il le fera allègrement, et produira souvent des merveilles, malgré les incompréhensions et les exigences de son maître. Il a fait maintenant l'apprentissage de son art, dans tous les genres. Sous l'ascendant de Bach et de Hændel il compose ces monuments éclatants que sont la *Messe en* ut, dite du *Couronnement*, et la *Grande Messe en* ut *mineur*. Le prince de Bavière lui commande un opéra : et ce sera *Idoménée*. Dégoûté de Salzbourg, de ses bourgeois, de son prince, il s'établit à Vienne (1781). Joseph II, « l'empereur-philosophe », lui commande un *Singspiel*, genre d'opéra-comique allemand d'origine populaire, où le compositeur Hiller était passé maître : Mozart compose *L'Enlèvement au sérail*. La pièce déplaît à l'empereur qui se désintéresse du jeune musicien.

Cette année-là, Mozart épouse Constance Weber, affectueuse, primesautière, et plus musicienne que ménagère. Dès lors l'existence de Mozart ne sera

qu'une lutte épuisante contre les difficultés matérielles qu'il semble d'ailleurs accumuler sur lui à plaisir. Pour gagner sa vie, il donne des leçons ; il organise chez lui des séances de musique payantes (Haydn y tient la partie de second violon). En 1785, il compose, en six semaines, les *Noces de Figaro* que diverses intrigues font échouer à Vienne. Mais Prague lui a témoigné son admiration et lui commande *Don Juan*, pièce où il atteindra une extraordinaire intensité dramatique. En 1788, ce sont les trois grandes symphonies en mi *bémol majeur*, sol *mineur* et ut *majeur*. En 1791, à Prague encore, il monte la représentation de *La Clémence de Titus* à l'occasion du couronnement de Léopold II, puis, pour le théâtre forain de Vienne, cette paradoxale féerie, chef-d'œuvre de fantaisie, de rire, de noblesse et de grandeur : *La Flûte enchantée*, qui n'est peut-être dépassée que par cette autre féerie toute radieuse qu'est le *Quintette en* mi *bémol*. Comment peut-il nous verser de tels enchantements à l'heure où il se débat contre tant de misères physiques et morales ? La *Flûte* lui fait connaître la grande popularité. De tous côtés, il reçoit des propositions, des commandes... Trop tard ! Il est épuisé. Quelques mois après, il meurt, laissant sur son lit les feuillets inachevés du *Requiem*... Le corps de « l'ange Mozart » est jeté à la fosse commune.

Né au cœur de l'Europe, en un point de conjonction des civilisations, le message de Mozart participe aussi de deux âges, il se situe entre le classicisme de Haydn et le romantisme de Schubert, autrichiens comme lui. Il annonce Beethoven, mais tandis que Beethoven inaugure le règne des musiciens dont le génie ne s'exprime que dans la douleur, Mozart, comme ceux de son temps, ne songeait qu'à « faire plaisir ». Ceci est l'origine d'une singulière confusion

qui dure encore aujourd'hui : par analogie, nous avons tendance à n'admettre la présence du génie que dans les œuvres d'un enfantement difficile et traversées d'accents douloureux. C'est au grand détriment de cette musique aimable qu'on écrivait avant le romantisme, soit par pente naturelle soit par simple désir de plaire, où le génie ne souffle pas moins librement.

On ne peut caractériser en quelques lignes les six cents ouvrages que Mozart nous a laissés au cours de sa vie éphémère ; nous y recueillons sa tendresse et sa joie, sa grâce adorable et la pureté de son cœur. Il a énormément entendu de musique. Et il a tout retenu. « Il pouvait tout imiter », disait son père. Quel danger !... Il l'a évité. Peut-être a-t-il toujours imité ? Mais il est toujours resté lui-même. Qu'il fasse jouer une flûte et un clavecin, qu'il ordonne avec force de vastes constructions symphoniques, il conserve toujours cette jeunesse, cet enjouement qui n'appartiennent qu'à lui. Il avoue avoir parfois peiné sur ses partitions. Comment ne pas en douter ? Il semble toujours improviser. Il nous parle toujours un langage familier. Ce ne sont qu'effusions, tendres confidences, bouderies, sanglots, joyeux babils, élans passionnés, désespoirs passagers, ivresses du cœur. Et tout cela est pure musique — sinon « musique pure ». On ne peut à son propos que reprendre la parole bien connue : « Mozart est la musique même. »

Chapitre VI

L'AVÈNEMENT DU ROMANTISME

La Révolution et l'Empire. — Nous avons vu quel rôle avaient joué la monarchie et l'aristocratie dans l'histoire de la musique. La musique devait subir de rudes contre-coups quand fonctionna la guillotine.

Gossec avait suivi le grand courant qui portait les musiciens vers la symphonie. Il était l'auteur d'oratorios d'allure fort théâtrale, mais aussi de symphonies et de quatuors. En 1770, il avait fondé le *Concert des Amateurs* puis repris le *Concert spirituel* (créé en 1725 par Philidor) pour lequel Haydn écrivit d'admirables symphonies. Lorsque survint la Révolution tout s'arrêta instantanément. Gossec fut nommé directeur de la musique des fêtes nationales. A ses côtés, des musiciens comme Dalayrac, Catel, Lesueur écrivirent des compositions grandiloquentes pour les cérémonies révolutionnaires. Les plus importants compositeurs de cette époque sont Méhul (1763-1817) l'auteur du *Chant du Départ*, dont l'opéra *Joseph* renferme des pages d'une réelle grandeur et l'Italien Cherubini (1760-1842) établi en France en 1798. Ce dernier, musicien très savant et sans génie, occupa pendant la Révolution et l'Empire des fonctions officielles de premier plan. Ayant déplu à Napoléon, il se rendit à Vienne puis, en 1822, revint à Paris où il fit un excellent directeur du Conservatoire.

Paris avait vu s'ouvrir pendant la Révolution près de soixante salles de spectacles dont une quinzaine

au moins étaient consacrées au théâtre lyrique. A vrai dire, leur répertoire n'était pas d'un niveau très élevé ; si l'on continuait à jouer les opéras-comiques à succès de l'Ancien Régime les œuvres nouvelles étaient peu viables. On applaudissait des pièces qui portaient pour titre : *L'Intérieur d'un ménage républicain*, *Les Vrais sans-culottes*... L'opéra classique obtint ses derniers triomphes avec Spontini, compositeur quasi officiel de l'Empire, dont *la Vestale* alla aux nues. Napoléon goûtait surtout la musique italienne : le Napolitain Paesiello dont la souplesse d'échine était remarquable fut son grand fournisseur. Nous voyons déjà se préparer les triomphes de l'italianisme sur les scènes d'opéras, tandis que les « grandes machines » d'un Cherubini ou d'un Lesueur, malgré leur pompeuse froideur, annoncent les amples compositions de Berlioz et des romantiques.

Beethoven. — Ludwig Van Beethoven (1770-1827) est né à Bonn — où son grand-père avait été maître de Chapelle de la Cour. Son père, assez fruste personnage, qui faisait partie de cette même Chapelle en qualité de ténor, lui enseigna la musique de façon probablement fort rudimentaire. Le jeune Beethoven chercha en effet à s'instruire au hasard des musiciens dont il pouvait recueillir l'enseignement. Cette éducation sans suite et sans méthode eût été déplorable si l'enfant n'avait manifesté de très bonne heure ses dons innés. A 8 ans, il joue déjà du clavecin en public ; à 12 ans il devient organiste de la Cour ; à 13 ans, il publie trois sonates. Sa précocité le fait considérer comme un second Mozart. On l'envoie à Vienne où il reçoit peut-être des leçons de Mozart — séjour vite interrompu par la mort de sa mère. Tout de suite, malgré sa jeunesse, il est

aux prises avec de lourdes charges matérielles ; il doit suppléer aux inconséquences de son père. En 1792, le prince-électeur l'envoie de nouveau travailler dans la capitale autrichienne. Il devait s'y établir pour toute sa vie.

La société viennoise paraît avoir tout de suite compris que Beethoven était un musicien de génie ; il est soutenu et applaudi. Haydn est son meilleur maître et c'est sous son ascendant qu'il compose ses premières œuvres, ses *Trios avec piano*, ses *Sonates pour piano et violoncelle*, sa *Symphonie en* ut *majeur* (1800). Il admire l'ampleur mélodique de Mozart, il adopte la conception du développement thématique de Haydn, et, dans ses sonates, le double thème contrasté ; il continue à employer les formes traditionnelles ; mais la matière orchestrale, la façon dont les diverses voix instrumentales traitent le motif principal et en renforcent le sens expressif annoncent déjà les grandes innovations beethoveniennes.

Nous avons peu parlé jusqu'ici de la vie privée des musiciens. Les classiques ne cherchaient point à manifester leurs états d'âme ; ils se référaient à l'humanité générale, à une quintessence de l'homme, à des figures éternelles et abstraites de la Beauté. Avec Beethoven, comme avec les compositeurs qui vont suivre, c'est bien différent. Leur œuvre est incorporée à leur vie. Elle s'exprime comme une confidence... On a certes exagéré le rôle joué par leurs amours dans la genèse de leurs travaux ; mais n'en pas faire état serait les méconnaître profondément. C'est justement là ce qui sépare de l'âge classique les héros de l'individualisme romantique. Jusqu'ici, on écoutait simplement de la musique, tandis qu'on ne peut guère écouter la musique de Beethoven sans penser à Beethoven. Sa

vie sentimentale est malheureuse et il semble se nourrir de son malheur. Lorsqu'il croit trouver près d'une femme un peu d'apaisement, c'est pour souffrir ensuite plus cruellement encore. On peut trouver là, pour une part, le secret de son inspiration tourmentée. Il aime Giuletta Giucciardi, à qui est dédiée la *Sonate au clair de lune* (1802). L'année suivante, Giuletta épouse le comte de Gallenberg. Beethoven en est si douloureusement affecté qu'il songe à se donner la mort. Il passe par des alternatives de confiance en Dieu et d'immense désespoir. C'est l'époque des grandes sonates pour piano *(Sonate en* ut *mineur, Sonate à Kreutzer)*, des chants religieux et de la *Seconde Symphonie* (1803). Les principes révolutionnaires qui ont triomphé en France, Bonaparte veut les répandre et les faire appliquer dans toute l'Europe. Beethoven, dans sa générosité naturelle, s'enflamme pour les idées nouvelles. *La Symphonie héroïque* (1804) est dédiée au Premier Consul. Cette œuvre devait choquer ses contemporains par son audace, par la multiplicité et l'enchevêtrement des thèmes ; l'unité foncière de l'œuvre échappait ; on ne s'arrêtait qu'aux brusques contrastes, à la violence des oppositions, à ce langage véhément qui marque le grand tournant de l'auteur vers le romantisme.

Fidélio est représenté à Vienne en 1805, cinq jours après l'entrée des troupes françaises, et n'obtient pas grand succès. (La pièce devait être remaniée profondément en 1814.) Beethoven se fiance à Thérèse de Brunswick. Il écrit la *Symphonie en* si *bémol*, la plus aimable, la plus tendre, la plus douce. Il écrit pour Thérèse la *Sonate op.* 78 et pour son frère *L'Apassionata*. La *Cinquième Symphonie en* ut *mineur*, qui fut jouée pour la première fois en 1808, — en même temps que la *Symphonie Pastorale* —

débute par le fameux thème du « destin qui frappe à la porte » ; elle se développe dans un style intensément dramatique et s'achève dans un final titanesque. On explique l'esprit dans lequel est conçue la *Pastorale* par la fameuse note inscrite sur la partie du premier violon : « Plus expression du sentiment que peinture. » C'est en effet le grand apport des romantiques. Ils traduisent tout en valeurs sentimentales. Dans ce chef-d'œuvre de la musique pittoresque, parcouru de ravissantes mélodies, le compositeur a moins cherché à imiter les bruits de la nature qu'à exprimer les impressions que la nature faisait naître en lui. Au vrai, ce sont ses commentateurs qui ont surtout voulu l'opposer dans ce sens à ses prédécesseurs. La musique descriptive antérieure à Beethoven n'avait pas d'intention très différente : elle diffère surtout par le style. La *Septième Symphonie en* la (1812), toute bondissante, et la *Huitième en* fa, écrite presque en même temps, paysage souriant traversé soudain par des éclats de tempête, marquaient la consécration de Beethoven et lui apportaient les triomphes de la gloire. Nul plus que lui n'avait confiance en la force de son génie et ne tenait à ce que fût respectée la dignité de sa mission d'artiste. Il vivait sur le plan de l'amitié avec la haute noblesse viennoise. Aux jours du traité de Vienne, lorsqu'il dînait chez l'archiduc Rodolphe, « il se laissait faire la cour », selon son expression, par les monarques étrangers.

Cependant, bien des misères matérielles et morales s'abattent sur lui. Il doit perdre tout espoir de se marier avec Thérèse. Les promesses financières des princes qui le soutiennent ne sont pas toujours tenues. (L'archiduc Rodolphe, le prince Lobkowitz et le prince Kinsky lui avaient offert une pension importante pour qu'il renonçât à accepter la pro-

position de Jérôme Bonaparte, roi de Westphalie.) Il avait vécu dans l'aisance et ne savait pas réduire son train de vie. Sa misanthropie, son intolérance s'accentuent. Il se replie hautainement sur lui-même, et sur son art. Il méprise les conseils. Il lasse ses amis. Ce qui le menaçait depuis longtemps, ce dont il avait la hantise, sa surdité, qui s'accentuait de jour en jour, devient totale. Il s'emmure dans sa solitude. Il constate avec un dédain douloureux que les hommes le délaissent, que son public l'abandonne, grisé par les divertissements faciles de l'opéra italien. Toute concession serait incompatible avec sa fierté. Il avait brutalement affiché près des grands les droits de son génie. Il ne lui reste plus que la retraite, le silence, ou bien, dans son isolement saignant d'une atroce blessure de l'âme, à devenir plus grand encore. Il ne veut pas être un vaincu. Il n'a plus foi dans les hommes, mais il a foi dans l'humanité. Il va se mesurer avec son destin, confronter l'univers et son univers intérieur... Beethoven rompt alors plus délibérément avec les cadres traditionnels, il bouscule les formes de l'architecture classique pour se laisser aller aux fluctuations de sa sensibilité. Son style se fait plus sévère, plus abstrait, et, en même temps, plus docile encore à ses impulsions. Il revient à la fugue et au contrepoint polyphonique abandonnés depuis Bach, et, dans ses tumultueux élans, fait appel à toutes les nuances et à toutes les complications de la technique. Ce sont alors les cinq dernières *sonates pour piano* (composées entre 1815 et 1822) et c'est la *Messe en* ré, dont les proportions monumentales et les grandes envolées de lyrisme, le mènent si haut, si loin de ses intentions premières. En 1824, des amateurs viennois lui donnent leur appui financier pour qu'il puisse monter la *Neuvième Symphonie*, qui fut accueillie dans

un délire d'enthousiasme. On a pu dire que c'était « l'œuvre de toute sa vie », non seulement parce qu'elle résume tout ce qu'il portait en soi d'aspirations ardentes et de débats pathétiques, mais parce que nous y trouvons des thèmes qu'il avait ébauchés depuis sa jeunesse. L'orchestre n'avait pu lui suffire et il avait introduit à la fin, avec l'*Hymne à la joie* de Schiller, le chœur grave et frémissant des voix humaines. Les deux dernières années de son existence, Beethoven les consacre à ses grands *derniers quatuors*. Un désir imprévu de renoncement le porte à abandonner l'orchestre dont il avait tiré tant d'effets inouïs : il écrit pour quatre instruments à cordes. Sous leur vêtement austère, à travers leur écriture parfois rude et serrée, on découvre dans ces quatuors, plus secrète et plus intense, la majestueuse grandeur de l'artiste. Dans cet ultime message légué à la postérité, Beethoven avait mis, et il le savait, le meilleur de soi-même.

Schubert. — Beethoven n'a peut-être jamais rencontré Schubert, bien qu'ils aient vécu très proches l'un de l'autre et aient eu l'un pour l'autre l'admiration la plus vive. A vrai dire, les deux personnages étaient fort différents. Grand seigneur de la musique, Beethoven se plaisait dans la société des grands seigneurs ; Schubert, fils d'un maître d'école, d'abord maître d'école lui-même, vivait une vie bohème avec ses amis de jeunesse. Tandis que Beethoven composait dans la peine et l'exaltation, Schubert composait avec une facilité déconcertante. On peut être étonné de l'abondance des œuvres qu'il a pu produire dans sa vie si brève. Si l'expression « couler de source » a un sens, c'est bien à sa musique qu'on doit l'appliquer ; c'est une source toujours fraîche, transparente comme le cristal,

qui jaillit dans les mousses au cœur de la forêt.

Franz Schubert (1797-1828) est né près de Vienne, à Lichtenthal. Enfant, il chantait à la Chapelle de la Cour. Il refusa la bourse qu'on lui offrait pour qu'il poursuivît ses études musicales. Les études techniques l'ennuyaient ; un instinct quasi miraculeux lui faisait découvrir les secrets du métier. A 18 ans, il avait déjà composé d'admirables mélodies comme : *Marguerite au rouet*, le *Roi des Aulnes*, le *Voyageur*. C'est le lied, cette chanson dont le ton poétique, gai, grave ou profond est si spécifiquement allemand, que cultiva surtout Schubert. Ces pièces d'un si merveilleux pouvoir de séduction, lui ont permis d'acquérir cette renommée qui en fait l'un des compositeurs restés les plus vivants et les plus populaires. En quinze ans, il en a écrit six cent trente-trois, sur des poèmes de Gœthe, de Schiller, de Ruckert, de Heine, de Uhland. La musique se lie très étroitement aux paroles pour en exalter le sens et les irradier de mystère. Schubert s'est servi du lied pour traduire les impressions les plus subtiles et les plus nuancées qu'il ressentait devant la nature, avec un charme spontané qu'aucun musicien n'a peut-être égalé. L'accompagnement au piano lui permet de suggérer un décor, de rendre vivante la mobilité de ses émotions, tandis que la mélodie se déploie comme une improvisation. Soit qu'il chante le murmure d'un ruisseau, soit qu'il s'élève à l'émotion tragique, on le sent toujours vrai, simple et même naïf. Bien de ces courts chefs-d'œuvre sont dans les mémoires : *Le Roi de Thulé*, la *Truite*, la *Sérénade*, le *Sosie*, la *Jeune fille et la Mort* et les deux cycles, d'une poésie si juste et si touchante : *La Belle Meunière* et *Le Voyage d'hiver*. On y reconnaît le joyeux garçon idéaliste et tendre, qui partait le dimanche en excursion avec ses camarades vers

les petites auberges de la campagne viennoise.

Shubert a également adapté le lied à la musique de piano en écrivant ses « *Moments musicals* » qui devaient tant inspirer ses successeurs romantiques. D'autre part, sa musique de chambre, notamment les quatuors, et des symphonies comme la fameuse *Inachevée* auraient suffi à assurer sa gloire. Il est l'auteur d'opéras et enfin d'hymnes, de psaumes, de messes, qui contiennent des pages très pures et d'une délicatesse ravissante.

Weber. — Né dans le duché de Holstein, Carl Maria von Weber (1786-1826), esprit inspiré dans un corps souffreteux, devait vivre quarante ans — un peu plus que Mozart et que Schubert. D'abord maître de Chapelle de la duchesse de Wurtemberg à Carlsruhe, il fut avec Meyerbeer l'élève de l'abbé Vogler — mais il devait suivre un chemin opposé de celui de son condisciple. Alors que Meyerbeer se tournera vers un italianisme d'apparat, Weber, sous l'influence de son maître, sera séduit bien davantage par l'Allemagne et le charme de ses mélodies populaires.

Il débute à l'opéra de Francfort avec *Silvana*. Il est nommé chef d'orchestre du Théâtre national de Prague et ensuite du Théâtre de Dresde. Il prend très au sérieux l'éducation de son public et monte surtout des œuvres françaises et allemandes. En 1821, *Freischütz*, représenté à Berlin, obtient partout en Allemagne un succès considérable. On trouvait là un opéra d'inspiration typiquement allemande. Quatre ans après, *Obéron* était monté à Londres et recevait un accueil enthousiaste. C'est dans cette ville que Weber devait mourir quelques semaines après la représentation.

L'œuvre de Weber dégage une sorte de parfum

agreste ; c'est la forêt de sapins avec des appels nostalgiques, des légendes fantastiques, des elfes et des fées de vieilles légendes germaniques. Elle est le fruit d'une imagination sensible et changeante, sans beaucoup de suite, très délicate, souvent en demi-teinte et comme vaporeuse ; elle ne se risque jamais à ces effets violents que nous trouvons dans le théâtre italien et dans la tragédie wagnérienne. Malgré son romantisme et son nationalisme musical, Weber appartient encore à la vieille Europe. Mais, par ses théories et ses trouvailles orchestrales, qui influenceront Berlioz et Wagner, il annonce déjà les grandes transformations du théâtre lyrique. On a pu trouver dans *Euryanthe* une préfiguration de *Lohengrin*.

Schumann. — Robert Schumann (1810-1856) né à Zwickau, en Saxe, était fils d'un libraire. C'était un littéraire en même temps qu'un musicien. Il s'enthousiasme dès sa prime jeunesse pour la littérature romantique qui lançait alors ses premiers feux. Etudiant en droit à Leipzig, puis à Heidelberg, il suit les grands mouvements de pensée de Kant, de Shelling, de Fichte ; il est l'admirateur éperdu de Jean-Paul Richter. Pianiste, poète, philosophe, c'est une nature vibrante, hypersensible, traversée de crises de dépression.

A Leipzig, il avait fait la connaissance du pianiste Frédéric Wieck et de sa fille Clara, encore enfant, et déjà remarquable pianiste elle-même, qui devait jouer un tel rôle dans sa vie. Il veut suivre une carrière de virtuose — et le serait probablement devenu s'il n'avait perdu accidentellement l'usage d'un doigt. Il se consacre alors à la composition. En même temps, il fonde une revue musicale où il part en guerre contre l'esprit académique, le mauvais

goût général, les routines des musiciens et du public. Il reconnaît et salue l'un des premiers l'apparition du génie de Chopin.

Schumann n'avait écrit jusqu'alors que des pièces pour piano qui n'étaient jouées que dans un groupe d'amis : le public les jugeait trop difficiles à pénétrer. Entre temps, la jeune Clara Wieck avait grandi et il en était devenu éperdument amoureux. La sagesse du père s'opposait à cette union avec un garçon dont l'esprit exalté et la sensibilité trop ardente se manifestaient déjà par des signes de déséquilibre. C'est l'époque où il compose ses premiers lieds : *La vie et l'amour d'une femme*, *Amour de poète*, etc. A la suite de mille difficultés poignantes, il parvient à épouser Clara — qui resta pour lui jusqu'au bout la compagne la plus affectueuse, la plus compréhensive et la plus dévouée.

Il se met alors à ses symphonies et à de grandes œuvres pour voix et orchestre comme *Le Paradis et la Peri*, *Manfred*, *Faust*. Ces compositions reflètent, le génie lyrique de leur auteur, mais restent un peu éparpillées, fragmentaires ; elles n'ont pas cette puissante ossature qui assure l'unité des œuvres de Beethoven. Schumann est bien plus à l'aise dans ses pièces brèves, et même dans ces morceaux de piano aux phrases concises, toutes débordantes d'émotivité, qui laissent une sorte de sillage frémissant.

En 1845, ses déficiences physiques et mentales apparaissent de façon plus accusée. Il doit se soigner. Il cherche par un travail intensif à s'évader de son mal et de l'obsession de la mort ; pourtant son état s'aggrave. Il se jette dans le Rhin. On arrive à lui sauver la vie ; mais, deux ans après, il s'éteint dans une maison de santé.

Les exaltations de Schumann, sa vie infiniment douloureuse, son amour pour les poètes de son temps

et de son pays le placent à la pointe la plus aiguë du romantisme. Son œuvre pour piano, capricieuse, brûlante, tourmentée, est traversée d'éclats imprévus qui s'élancent pour retomber aussitôt dans une douce nostalgie ou s'achever en sanglots. Schumann a créé un mode d'expression particulier au piano, comme Couperin l'avait fait pour le clavecin. On l'a beaucoup comparé à Schubert parce que tous deux ont élevé le *lied* à une admirable dignité. Mais Schubert est plus simple, plus descriptif, il voit les choses avec une sorte de bonhomie paysanne et les décrit avec ingénuité, tandis que les lieds de Schumann sont d'un intellectuel compliqué. Il nous livre son émotion intérieure ; tout est ramené à lui-même, à ses humeurs, à sa nervosité. Il a su trouver les formes qui convenaient le mieux à ses accents déchirants, à ses mouvements épuisés : ce sont ses suites de petits tableaux juxtaposés, de notations incisives, dont l'ensemble constitue un intime drame psychologique, coloré de tous les reflets de son ardeur passionnée.

Mendelssohn. — Félix Mendelssohn (1809-1847) était le fils d'un riche banquier juif de Hambourg. A l'âge de 10 ans, il dirigeait dans la maison paternelle des œuvres de sa composition. Grâce aux facilités que lui donnait la situation de son père, il eut le privilège d'entrer en contact avec les grands musiciens de l'époque ; lors de ses voyages à Paris, il connut Cherubini et la plupart des personnalités du monde musical français. Il fut lié d'amitié avec Weber et avec Schumann. En 1829, il se rendit en Angleterre. De là date sa célébrité. Il organisa de grands concerts : ses qualités de chef d'orchestre et son talent de compositeur élégant et clair, ses imitations des formes de Hændel, plurent beaucoup

au public londonien. Il fut nommé ensuite chef d'orchestre de la ville de Leipzig puis directeur du Conservatoire. Il a écrit des oratorios, des cantates, des symphonies, des musiques de scènes, pour *Athalie* et *Le Songe d'une nuit d'été*, dont il avait composé l'ouverture à 17 ans. Sa facilité, ses facultés d'adaptation n'ont pas été sans lui nuire. Il reproduisait le style des auteurs qu'il prenait pour guide avec un véritable mimétisme. Il cherchait à plaire par un tour mélodique assez banal, et il versait dans un sentimentalisme qui n'est pas toujours de très bon aloi. La partie la plus intéressante de son œuvre est celle où se manifeste sa virtuosité technique et la grâce de son écriture : ses *Caprices*, *Fantaisies*, *Allegros brillants*, etc.

Chopin. — L'art de Chopin (1810-1849) est un phénomène isolé. On ne peut lui donner de précurseurs, on ne peut lui trouver de descendance. On ne peut imiter Chopin sans se casser les reins ou tomber dans un ridicule pastiche. Plus encore que Schumann, il faut le considérer comme une de ces fleurs étranges et rares nées de l'individualisme romantique.

Il est né près de Varsovie. Son père, français de Lorraine, fut professeur au lycée de Varsovie, sa mère était polonaise. Il connut ses premiers succès de pianiste en Pologne et à Vienne. C'est à Paris, où il partit peu de temps avant l'insurrection polonaise qu'il devait accomplir son éblouissante carrière. Il pénétra dans un cercle intellectuel où il retrouvait Balzac, George Sand, Henri Heine, Berlioz, Liszt, Meyerbeer, Delacroix, qui nous a laissé de lui une image d'une vie si intense. Ce garçon aux longs cheveux, au teint maladif, aux « yeux de jeune fille », qui s'habillait comme un dandy, fut adulé par la société parisienne.

Il avait 25 ans lorsqu'il rencontra George Sand ; leur liaison dura une dizaine d'années. Liaison tourmentée, fantasque, où chacun ne cherchait dans son amour que des motifs d'exaltation pour sa propre sensibilité. George Sand avait tout d'abord goûté le rôle quasi maternel qu'elle jouait près de son « cher malade ». Il était atteint déjà par la phtisie qui devait l'emporter. Elle l'emmena aux Baléares. Leur vie fut ensuite partagée entre Paris et Nohant. Elle aimait à s'entourer d'une petite cour d'artistes, d'hommes politiques et d'hommes de lettres. Lui, noyé dans ses rêves, y paraissait sur les instances de George, se mettait au piano ; chacun était profondément remué par ces harmonies où l'on sentait passer le souffle du génie et qu'on ne pouvait comparer à rien. Le monde l'intéressait peu ; il vivait replié sur lui-même, miné par son mal... George Sand devait l'abandonner deux ans avant sa mort. Au Père-Lachaise, on jeta sur sa bière, un peu de cette terre polonaise que, depuis son départ de Varsovie, il conservait pieusement dans une coupe d'argent.

Chopin a surtout composé pour le piano. Il pense et crée en pianiste, et il tire du piano des combinaisons sonores qui ne sont valables que pour lui. Les formes classiques étaient trop étroites pour contenir le vagabondage de sa pensée. Il donne à ses pièces des titres qui lui permettent de satisfaire tous les caprices de son inspiration : *nocturnes*, *préludes*, *études*, etc. Ou bien il prend pour sujet des danses populaires de sa patrie dont il étend à l'infini les possibilités d'expression. Il part d'une ligne mélodique insinuante et accusée ; négligeant toute écriture polyphonique, sa mélodie est seulement « accompagnée » ; mais cet accompagnement est ciselé avec richesse et minutie ; il trace autour de la mélodie un dessin aux contours alanguis : le chant

se trouve paré, comme d'une diaprure, d'ornements fins et précieux. Chopin apportait à la musique de piano un grand nombre de nouveautés comme ces passages, ces traits, ces grands accords arpégés, auxquels il confère une ampleur et une variété d'une fantaisie sans limite et qu'il multiplie sans que le fil mélodique soit jamais rompu. Dans son exaltation romantique, il semble souvent se griser de ses propres accents ; il se répète, il « pose » visiblement, il fait du charme jusqu'à l'afféterie et il risque de se diluer dans la sensiblerie. Cependant, même en ses défaillances voluptueuses il reste musicien de grande race. Il n'est pas seulement le poète de la mélancolie ; il sait émouvoir, notamment dans ses *études* et ses *polonaises* grandioses et terribles, par la puissance de ses rythmes et l'éclat de son imagination. Jusque dans ses sanglots étouffés, il est noble et il est fier. Il est grand jusque dans la façon dont il se livre à nous avec ses enthousiasmes et ses déchirements.

Berlioz. — Comme Chopin, Berlioz est un isolé, un cas d'espèce dans l'histoire musicale. Chopin avait apporté bien des singularités enchanteresses à la musique de piano. Le génie novateur de Berlioz s'est appliqué à l'instrumentation. Plus qu'aucun Français de son époque, il eut le sens de la couleur orchestrale. Né dans le Dauphiné, Hector Berlioz (1803-1869) devait suivre comme son père la carrière médicale. C'est contre le gré de sa famille qu'il s'orienta vers la musique ; il devint élève de Lesueur et obtint après plusieurs échecs le prix de Rome (1830). C'est la même année qu'il fit exécuter la *Symphonie fantastique*, aux intentions littéraires, considérée comme la première page de ce qu'on a nommé la « musique à programme ».

Rome lui avait inspiré le très bel *Harold en Italie*. Il compose ensuite le *Requiem*. *Benvenuto Cellini*, *Roméo et Juliette* n'obtiennent aucun succès. Pas davantage la *Damnation de Faust*. Il part pour l'étranger (1843). L'Allemagne, l'Autriche et surtout la Russie lui réservent meilleur accueil et le consolent un peu de ses déboires parisiens. Il perd de son assurance et de son audace. En même temps, il perd de ses outrances et, sous l'influence de la musique de Gluck, écrit des œuvres plus sereines : *L'Enfance du Christ*, les *Troyens*.

Plein d'idées révolutionnaires, Berlioz voulait étonner son temps. Il cherchait à passer pour le musicien d'extrême avant-garde. Il se livrait à toutes les exagérations pour frapper la foule, sans pouvoir l'atteindre. Sa vie sentimentale fut douloureuse et ridicule. Il voulait aimer et il vit tous ses amis et ses proches disparaître autour de lui, en même temps que cette vieille chanteuse espagnole, Maria Recio, qu'il avait fini par associer à sa vie. Comme Beethoven, dont il se croyait le continuateur, il faisait passer dans ses œuvres son drame personnel et certaines de ses pages sont d'une incontestable puissance. Mais on ne trouve pas toujours chez lui cette hauteur d'inspiration et cette grandiose continuité que nous admirons dans l'évolution du maître de Bonn.

La mélodie de Berlioz est originale et forte. Son orchestration nourrie, vivante, riche d'effets de timbres et de contrastes violents, possède une vigueur et une hardiesse qui n'avaient jamais été atteintes avant lui. Pourtant, l'habileté avec laquelle il se meut dans le domaine sonore et cette fougue impétueuse si justement adaptée aux situations dramatiques lui servent aussi à masquer le désordre de sa pensée. Formé par les symphonistes

de la Révolution et de l'Empire, ses intentions étaient beaucoup plus ambitieuses que les leurs. C'est pourquoi nous trouvons chez lui tant de démesure. Il s'est fait le héros du romantisme et, pour emboucher la trompette des idées nouvelles, il a dû parfois forcer son art.

Pour reconnaître l'importance de Berlioz dans l'histoire de la musique au XIX^e siècle, situons-le dans son époque. La gloire dominatrice de Meyerbeer vers les années 1830 avait vraiment perdu le goût du public. Ce n'était d'ailleurs pas particulier à la France. Nous avons vu déjà combien Beethoven avait eu à souffrir en Autriche à la fin de sa vie de cette déchéance de l'esprit musical. Il n'est donc pas très étonnant que la musique de Berlioz, bien qu'elle fût apte par la vigueur de ses effets à toucher un vaste public (qu'elle toucha d'ailleurs par la suite) n'ait rencontré à l'origine que le sarcasme et l'incompréhension.

Liszt. — Franz Liszt (1811-1886) était d'une famille de très petite bourgeoisie hongroise. Dès l'enfance, il avait été bercé par les tziganes ; approchant le milieu des Esterhazy, il avait pu s'enthousiasmer pour Beethoven ; celui-ci devait peu après s'enthousiasmer à son tour pour le jeune pianiste. Liszt a 12 ans lorsqu'il vient à Paris et entreprend ses tournées en Europe, secouant les foules par l'extraordinaire agilité de son jeu et la puissance de ses interprétations. Il écrit alors les *Douze études d'exécution transcendantes*, qui font passer sur le clavier de vertigineux déchaînements. Il vit en plein cœur du milieu romantique. Il est à la fois tourné vers des élans mystiques et vers l'idéal libéral-révolutionnaire de 1830. L'impression que

lui fit Berlioz fut considérable ; il voudra, lui aussi, une musique toute proche du poème, de caractère littéraire et descriptif.

Son orageuse liaison avec la comtesse d'Agoult (en littérature Daniel Stern) fut le prétexte de voyages passionnés sur les rives du lac de Genève, sur les bords du Rhin et en Italie. Il eut un fils et deux filles : la dernière, Cosima, devait devenir la femme de Hans de Bulow puis de Richard Wagner. Il avait 36 ans lorsqu'il rencontra la princesse de Wittgenstein. Ce fut une autre passion non moins vive. Il s'installe chez elle et devient chef de la musique du Grand-Duché de Weimar dont il fera un ardent foyer de rayonnement musical. Avec une rare générosité, il cherche à mettre en valeur tous les musiciens qui lui semblent avoir du talent. Il compose ses symphonies *Faust* et *Dante* et de vastes poèmes symphoniques d'inspiration romantique qu'il revêt d'harmonies éclatantes et neuves. C'est un jaillissement d'inventions où Wagner puisera largement. Les développements sont parfois convulsés, proches de l'incohérence ; ils semblent avant tout prétextes à sonorités magnifiques... Musique de virtuose, et il faut être virtuose pour lui donner sa véritable expression ; mais dans ses colorations parfois brutales et son mouvement tumultueux, elle vit d'une vie ardente et comme inassouvie. Liszt fut le premier à adopter au piano, grâce aux ressources de sa technique, les « programmes » du poème symphonique.

En 1881, sa situation privilégiée créant autour de lui trop de jalousies, le maître part pour Rome suivi par tout un cortège d'élèves et d'admirateurs. Il appartenait au tiers-ordre de Saint-François. Il reçoit les ordres mineurs. Il compose alors *La Légende de sainte Elisabeth*, *Christus*. Sa vieillesse

est couronnée de grandeur. Son idéalisme, le pousse à se sacrifier pour les autres. Il refuse les succès qui s'attachent à sa gloire de pianiste. Il meurt à Bayreuth après avoir assisté avec émotion aux triomphes de son gendre Wagner.

Le règne du théâtre lyrique. — Après la tension de l'époque révolutionnaire et napoléonienne, après avoir absorbé tant d'éloquence et de pathos, on avait éprouvé le besoin d'un peu de calme, de fantaisie et d'abandon. C'est un désir de détente qui inspire alors l'opéra-comique français. Boieldieu (1775-1834) est l'auteur de pièces charmantes, pleines d'esprit, qui connurent des succès durables et dont les « airs » furent bien vite populaires : ceux, entre autres de la fameuse *Dame Blanche*. Sa carrière fut éblouissante. A sa mort, on le considérait comme le plus grand musicien de son temps.

C'est un peu à la même veine que peut se rattacher le théâtre d'Auber. *La Muette de Portici*, représentée à l'Opéra en 1828, assura à son auteur une incroyable renommée. Il rompait avec la forme de l'opéra-comique employée jusque-là, pour écrire des sortes de comédies-romanesques qui se rapprochaient de l'opéra, avec des épisodes parlés destinés à éviter la monotonie du récitatif. C'était traité avec aisance, mais aussi avec des effets un peu gros à la mode romantique. La division entre opéra et opéra comique tendait à disparaître. En pratique, Auber régnait sur la scène de l'Opéra-Comique, évitant ainsi l'obstruction de Meyerbeer qui accaparait notre première scène lyrique. Hérold, avec une claire vigueur *(Zampa, Le Pré-aux-Clercs)*, Adam, avec le sens des rythmes joyeux *(Le Chalet, Le Postillon de Longjumeau)* alimentèrent longtemps le répertoire

d'opérette. Ambroise Thomas s'attaquait aux grands sujets, aux chefs-d'œuvre : *Le Songe d'une nuit d'été*, *Psyché*, *Hamlet*. Mais ses librettistes vidaient préalablement les textes de leur substance pour n'en laisser qu'une légère trame dramatique susceptible de s'adapter facilement à la scène. Le succès de *Mignon* est légendaire.

Deux musiciens d'inégale valeur ont dominé en Europe dans la première partie du XIX^e^ siècle : Rossini et Meyerbeer. Peu d'artistes furent aussi adulés de la foule et connurent de leur vivant une telle célébrité. Né à Pasaro, en Italie, Rossini (1792-1848) devait passer à Paris la plus grande partie de sa vie. Avec *Le Barbier de Séville*, représenté à Rome en 1816, il obtint un légitime triomphe. Il conquiert l'Italie. Puis il est envoyé comme directeur du Théâtre-Italien de Paris ; nommé inspecteur du chant en France, il arrange pour la scène française diverses pièces italiennes ; mais c'est en écrivant un véritable opéra à la manière française : *Guillaume Tell*, d'un style plus travaillé et de proportions plus amples, qu'il donne l'expression la plus complète de son génie. Ce fut l'apothéose. Rossini avait 37 ans. De caractère ombrageux, assez jaloux de la gloire de Meyerbeer, il renonça au théâtre et repartit en Italie. Il mourut quarante ans après sans avoir écrit entre temps d'autre œuvre mémorable que son *Stabat Mater*. Tout n'est pas égal, loin de là, dans l'œuvre de Rossini, sa facilité l'entraînait à bien du verbiage et à bien des redondances ; mais, que de verve, que de belles inventions mélodiques, que de séduction dans ses claires harmonies ! Certaines pages d'*Otello*, mélodrame d'une facture pourtant assez grossière, sont d'une admirable pureté. Et, d'un bout à l'autre *Le Barbier*. est animé d'une sève naturelle et joyeuse ; c'est une

fête étourdissante de la jeunesse et du plaisir de vivre.

Meyerbeer (1791-1864) était le fils d'un gros banquier juif de Berlin. Ses premiers essais d'opéra allemands en Allemagne et d'opéras italiens en Italie n'intéressèrent personne. En 1826, il s'établit à Paris et eut l'idée de fabriquer une mixture des genres allemands, italiens et français susceptible de plaire aux Parisiens. Il y réussit au delà de ce qu'il pouvait imaginer. *Robert le Diable* (1831), *Les Huguenots* (1836) déchaînent de véritables enthousiasmes. Dorénavant, il régnera en maître sur la plupart des grandes scènes d'Europe. Il est nommé directeur général de la musique en Prusse par Frédéric-Guillaume IV. Ses représentations du *Prophète*, puis de *L'Africaine*, jouée peu de temps après sa mort, eurent cependant lieu à Paris. Avec un curieux esprit d'assimilation qui lui permettait d'exploiter toutes les formules à succès, Meyerbeer a su « bluffer » son temps avec une incroyable habileté. Dans ses pompeux tableaux historiques, il captivait des foules avides de spectacle, en même temps qu'il effleurait de grands sentiments philosophico-sociaux. La société bourgeoise de Louis-Philippe et du Second Empire a trouvé sa pâture dans une rhétorique emphatique mise au service de violents effets dramatiques. Meyerbeer a su fabriquer le « grand opéra » — qu'on nommerait plus volontiers « gros opéras » — avec les meilleures recettes destinées à cueillir des applaudissements.

L'Italie, patrie du *bel canto*, pays de ténors, avait l'amour de la longue phase modulée, jusqu'à la limite de la respiration. Ces prouesses s'exerçaient souvent au détriment de la vérité d'expression. Il faut dire que, pour les Italiens, chanteurs-nés, les émotions se traduisent beaucoup plus spontanément que chez nous par des tours de virtuosité vocale.

Dire sa joie ou ses peines, exhaler sa plainte ou son désir, pour eux, c'est toujours chanter et s'enivrer de la beauté de son chant. Donizetti, disciple de Rossini, fut l'un de ceux qui s'adonnèrent le plus volontiers à ces vocalises. Il a composé 70 opéras parmi lesquels nous citerons *Lucie de Lamermoor* et ses œuvres françaises : *La Fille du Régiment*, *La Favorite*. Son rival Bellini, fut doué avant tout du sens de la mélodie. Mort à 33 ans, il n'en a pas moins connu des succès retentissants. La matière était indigente, mais peu importait : on acclamait d'admirables chanteurs comme Rubini, Lablache, la Pasta, ou la Malibran...

Le compositeur qui, pendant plus de soixante ans, devait occuper une place prépondérante sur les scènes lyriques du monde entier fut Giuseppe Verdi (1813-1901). De nature ardente, il commença par glorifier le réveil national de l'Italie. C'est vers 1851 que commença avec *Rigoletto* la période triomphale. La chaleur des voix et des cordes lui permettait d'obtenir des effets saisissants. *Le Trouvère*, malgré l'absurdité du sujet, devait achever de consacrer sa popularité. Verdi avait trouvé sa voie : le genre lugubre, qu'il exploita intensément avec *La Traviata*, *Les Vêpres siciliennes*, *Arnoldo*, etc. Puis, animé d'une recherche de perfection assez rare chez les auteurs à succès, il voulut modifier son écriture, corriger les facilités de ses effets, enrichir une orchestration jusque-là banale et creuse. C'est l'époque d'*Aïda*. On a voulu voir là une influence wagnérienne ; l'italianisme s'y manifestait pourtant encore avec quelque vulgarité, mais aussi avec son brio et son éclat. Vieillard, Verdi produisit encore son *Requiem*, *Othello* et enfin le spirituel et brillant *Falstaff*.

Son ami Boito, poète-musicien, avait écrit pour lui d'excellents livrets ; mais sa musique atteignait rarement la hauteur de ses nobles intentions. Les

successeurs de Verdi, les « véristes », avec Léoncavallo, Puccini, Mascagni, répandirent jusqu'à la fin du siècle ce que l'opéra italien pouvait porter de plus sensuel et de plus factice.

Avec le recul de l'histoire, nous voyons combien le style d'opéra du XIX^e^ siècle, l'italianisme et le meyerbeerisme ont pu corrompre le goût musical jusqu'à ce que Wagner et les grands musiciens français aient pu s'imposer.

Wagner. — Richard Wagner (1813-1883) est né à Leipzig. Brillamment doué pour les lettres et pour les arts, il grandit dans un milieu familial composé surtout de gens de théâtre, A l'âge de 11 ans, il écrivait des tragédies grecques et des tragédies shakespeariennes aux intentions grandioses. Touché par la grâce en entendant Weber et Beethoven — il avait 15 ou 16 ans — ce fut un véritable délire mystique. Sa tête bouillonnait et le brave homme de maître de musique qui devait l'enseigner se désolait de voir un élève si dégagé des contingences du solfège.

Ses premières compositions, ses premiers opéras *(Les Fées, Défense d'aimer)* n'offrent qu'un intérêt documentaire. Il accepte l'emploi de chef d'orchestre aux théâtres de Kœnigsberg (1836) et de Riga (1837) affligé d'avoir à conduire tant d'œuvres insipides. Il entreprend son premier ouvrage de grande envergure : *Rienzi*, composé sous l'influence du grand opéra historique français. Wagner avait décidé en effet de partir pour Paris, la ville des gloires rapides. Malgré le patronage de Meyerbeer, qui devait s'acharner contre lui par la suite, ce premier séjour en France (1839-1842) ne lui apporte que désillusions. Pour gagner sa vie, il est obligé de se plier à des tâches de besogneux : correction d'épreuves, arrangements d'opéras à succès, etc.

Lorsqu'il apprend que *Rienzi* est accepté au théâtre de Dresde, c'est avec joie qu'il retrouve sa patrie. L'année suivante, *Le Vaisseau-Fantôme*, joué dans la même ville, fait une impression considérable. Cet opéra porte en germe les caractéristiques essentielles de la grande réforme wagnérienne. L'auteur a pris pour thème une de ces lointaines légendes germaniques qui sont si sensibles au cœur de ses compatriotes. Il part d'un sujet, prétexte de l'action scénique, pour s'élever aux grandes idées, à la conception qu'il a toujours portée en soi et qu'il développera de façon toujours plus approfondie, d'un drame musical symbolique, philosophique, métaphysique. Ne perdons jamais de vue que Wagner n'est pas seulement un musicien, mais qu'il est d'abord un poète et un philosophe. Pourtant, s'il fut abondant théoricien de son art, il n'est pas systématique.

L'art wagnérien s'est lentement élaboré par un processus intérieur. *Le Vaisseau-Fantôme* consacre la première rupture avec le cadre traditionnel ; c'est un opéra sans « grands airs », sans marches, sans défilés ; tous ces fragments hétéroclites, juxtaposés les uns aux autres qui constituaient l'opéra à la mode seront remplacés par quelques idées puissantes, exprimées par le poème autant que par les motifs de la musique et intimement reliées entre elles d'un bout à l'autre de l'ouvrage. L'opéra se transforme en une vaste symphonie bâtie sur des thèmes chargés de sens dramatique, les « Leitmotive », qui en constituent à la fois les bases spirituelles et les assises structurales.

A Dresde, Wagner, nommé maître de Chapelle du roi, se signale surtout par ses retentissantes exécutions de Gluck ; il acquiert la renommée ; il entreprend alors ses grandes œuvres ; il crée avec une ardeur farouche sans jamais se laisser influencer.

Tannhauser est représenté en 1845. Comme dans tous les drames wagnériens, c'est l'exaltation d'un bonheur surnaturel et du salut par la voie de l'amour, du renoncement et du sacrifice. Il n'est pas encore complètement détaché des anciennes formes de l'opéra, mais la longue phrase wagnérienne, largement et librement modulée, a pris sa personnalité.

En même temps, il compose une partie des poèmes de *Lohengrin*, des *Maîtres Chanteurs* et trace déjà l'esquisse de *L'Anneau des Niebelungen*. *Lohengrin* avait été représenté à Weimar sous la direction de Liszt (1850). Wagner, mal compris, accablé de railleries par la critique et brimé par les gens en place, est la proie d'une vague de pessimisme. Il en veut à la société tout entière ; il ne croit plus qu'à la révolution sociale qui fera régner sur le monde un bonheur définitif. Il participe à l'agitation révolutionnaire de 1848-49 et est obligé de s'exiler à Zurich où il séjournera plusieurs années. C'est là qu'il écrit ses plus importantes œuvres théoriques : *L'Art et la Révolution*, *L'Œuvre d'art de l'Avenir*, *Opéra et Drame*. Il explique les raisons et les buts de l'œuvre formidable qu'il entend poursuivre. Un art, parvenu à un point qu'il ne peut humainement dépasser, doit donner la main à un art voisin pour se compléter, se grandir, se dépasser soi-même. Les arts doivent converger, se lier en un faisceau indissoluble. Le drame agira sur les foules en se référant à son caractère primitif religieux, en s'inspirant des mythes héroïques du fonds national. Comme dans la tragédie antique, la poésie est l'essentiel ; elle demandera l'immense appui de la musique, forme la plus haute de la poésie. Langage, chant, geste, doivent donc concourir, chacun selon sa loi, à la pure expression humaine. La musique ne sera pas seulement un commentaire

de la poésie, elle commentera le drame lui-même. L'orchestre symphonique ne se bornera pas à un rôle d'accompagnement, il ne sera plus « l'immense guitare » qui soutient des mélodies, il participera au même titre que la voix humaine au développement de l'action dramatique, il assurera l'unité de l'œuvre qui, du prélude au final, sera « mélodie sans fin ».

Wagner retourne à Paris et y rencontre encore bien des motifs de découragement. Il y organise des concerts qui lui coûtent fort cher. *Tannhauser*, représenté à l'Opéra par ordre de l'Empereur Napoléon III, grâce à l'intervention de la princesse de Metternich, est accueilli par une vive opposition des abonnés, malgré le soutien moral de l'élite intellectuelle française. Bénéficiant de l'amnistie, Wagner rentre en Allemagne. Son admirable drame *Tristan et Yseult*, né de sa tragédie intime avec sa femme Minna et de sa passion « sublimée » pour Mathilde Wesendonck, est proposé en vain aux directeurs allemands. *Tristan*, qui devait être plus tard monté à Munich (1865), apportait un élément nouveau à l'art dramatique : la mélodie devenait « parole chantée » c'est-à-dire une forme puissante de récitatif. A l'orchestre sont confiés les grands thèmes, la véritable structure musicale de l'œuvre. Wagner atteignait les plus hauts sommets de son art, il nous livrait ses accents les plus secrets et les plus beaux. Après d'heureux moments à la cour de Louis II de Bavière, le « prince romantique », il se retire à Triebschen, où Cosima, fille de Liszt et femme de Hans de Bulow, vient le rejoindre. Il compose *Les Maîtres Chanteurs* (1868). Au contraire de *Tristan*, la pièce est débordante d'action et de contrastes colorés, de haute liesse et d'optimisme roboratif. Elle n'est pas moins profondément humaine. C'est alors que s'accomplissent les grands

rêves de sa vie. Il achève la fameuse *Tétralogie*, *La Walkyrie*, *Siegfried*, *Le Crépuscule des dieux* — dont les représentations précédées d'un prologue : *L'Or du Rhin*, doivent être présentées en quatre soirées consécutives — où paraissent sous la forme la plus exaltante, les grandes idées mystiques d'une philosophie complexe puisée au cœur de l'ancestrale épopée germanique. En 1882, quelques mois avant sa mort, la première représentation de *Parsifal*, immense chant d'action de grâces et d'apaisement surnaturel, assez proche de l'idéal chrétien, était monté à Bayreuth.

Le wagnérisme. — Wagner avait vu l'accomplissement d'un autre de ses rêves : la création à Bayreuth d'un théâtre national destiné à la représentation solennelle d'œuvres musicales et dramatiques. Depuis longtemps il en avait conçu le projet. Louis II le comprit et le soutint. Mais il y eut d'écrasantes difficultés à surmonter. Grâce à l'élan patriotique et romantique qui soulevait l'Allemagne victorieuse et unifiée, des associations wagnériennes se fondaient et réunissaient les sommes considérables nécessaires au financement de l'entreprise. Dans le fameux théâtre bâti sur les plans de Wagner, les représentations du cycle complet de la *Tétralogie* eurent lieu en 1876 en présence de Louis II et de l'empereur Guillaume Ier. Un mouvement d'intérêt se manifesta dans les milieux artistiques et intellectuels de toute l'Europe. Bayreuth, centre de ferveur quasi religieuse, devint une sorte de Mecque pour les initiés. Mais la bourgeoisie allemande, en général, prisait peu ces innovations qui alimentèrent des controverses passionnées.

A la fin de sa vie, Wagner avait atteint ses buts gigantesques. Il avait bâti son œuvre. Il avait

exprimé sa vision du monde. Il avait épanché son « besoin d'aller au delà, plus outre que l'humanité ». Il avait vécu pour son œuvre et y avait sacrifié tout le monde autour de lui. Sans argent, dans l'hostilité générale du monde musical, n'édifiant que des œuvres fantastiques, toujours plus lourdes et plus ardues, il avait triomphé de tous les obstacles. Ses théories deviennent la Bible des artistes. Son emprise s'exerce non seulement sur la musique mais sur tous les arts (Réaction antiréaliste, symbolisme, etc.). On pense alors que le « Titan de Bayreuth » a écrasé tout ce qui avait été fait avant lui. On ne doute pas que le « théâtre de l'avenir » ait pris sa forme définitive et que celle-ci régnera sans doute jusqu'à la fin des temps. C'est le propre des révolutions de croire leurs conquêtes incontestables et sans retour. La révolution wagnérienne n'échappait pas à la règle. Pourtant, malgré sa force, ses véhémences, et la foi de ses zélateurs, elle ne régna pas bien longtemps. Un quart de siècle ne s'était pas écoulé depuis la mort du maître, que les jeunes compositeurs français lui tournaient résolument le dos et créaient en dehors de son influence. Pourtant, la musique de Wagner, d'abord réservée à un culte d'esthètes, raillée par le plus grand nombre, s'imposait peu à peu. La réaction antiwagnérienne des musiciens se manifesta au moment même où Wagner commençait à n'être plus guère discuté dans le public. Aujourd'hui, le calme s'est établi : quelles que soient les préférences, il est placé, à l'égal des grands classiques, parmi les maîtres les plus importants de toute l'histoire de la musique.

CHAPITRE VII

DE WAGNER AUX CONTEMPORAINS

Le théâtre lyrique français à la fin du XIX^e siècle. — Au moment où Meyerbeer triomphait, le jeune Charles-François Gounod (1818-1893) ne se laissait pas envoûter. Epris de Mozart, de Gluck, de Schumann et de Berlioz, il aura eu le mérite de rendre au théâtre lyrique français sa franchise et sa dignité. Après avoir obtenu le prix de Rome, il se sentit attiré par la vie religieuse. Sa première œuvre importante est une messe solennelle. Puis il se destina à la musique de théâtre. Malgré la belle venue de certaines pages, *Sapho* n'eut que six représentations. Dix ans après, en 1859, le Théâtre-Lyrique donnait la première représentation de *Faust*. L'accueil fut assez tiède. La musique semblait obscure et compliquée. La pièce ne prit que lentement son départ avant d'accomplir une carrière sans exemple. *Philémon et Baucis*, *Mireille*, *Roméo et Juliette* sont les étapes principales d'une œuvre lyrique inégale. A la fin de sa vie, l'auteur de *Rédemption* et de *Mors et Vita* devait revenir à la musique religieuse. D'une écriture habile la musique de Gounod est avant tout limpide et sincère ; elle possède « l'éloquence du cœur ». Après un temps de mépris, Gounod est considéré aujourd'hui comme un des précurseurs du renouveau musical français.

La plupart des opéras écrits en France entre 1850 et 1900 sont restés sans influence sur l'évolution musicale. Citons Reyer *(Sigurd*, *Salammbô)*, Widor,

par ailleurs admirable organiste, Théodore Dubois, Léo Delibes dont les ballets : *Sylvia*, *Coppelia*, ainsi que *Lakmé*, ont toujours la faveur du public. Édouard Lalo (1823-1892) était un fervent admirateur de Wagner. Il avait d'abord tenté de composer un drame lyrique à la manière du maître de Bayreuth. Avec une intelligente modestie, il y renonça pour écrire une partition claire et vivante, de pur style français ; celle du *Roi d'Ys*.

Le compositeur qui a tenu le plus constamment la scène durant la III^e^ République est Jules Massenet (1842-1912). *Hérodiade* fut son premier succès ; on en goûtait les airs très vocaux, pleins de grâces et de séductions. Après *Manon* (1884) Massenet, très adulé, infatigable travailleur, produisait une pièce presque chaque année avec d'infaillibles recettes : il s'inspirait de modes qui avaient fait leur preuve pour distiller de captivantes mélodies. *Werther*, *Thaïs* sont ses œuvres les plus célèbres ; elles exercent toujours leur prise sur la foule. On trouve dans cette musique au souffle court et empâtée de fadaises un charme voluptueux, un plaisir sensuel et un certain émoi léger qui peuvent être goûtés sans effort.

Georges Bizet (1838-1875) est sans doute le seul musicien de cette époque sur lequel se soit fait l'accord de l'élite la plus délicate et du grand public. Au moment où le réalisme triomphe en littérature, il apporte au théâtre un certain réalisme musical, mais tout vivifié de poésie populaire. A 19 ans, après avoir reçu les conseils de Gounod qui devait être son grand ami, il obtient le prix de Rome. Les *Pêcheurs de perles*, *La Jolie fille de Perth*, *Djamileh* ont peu de succès. On y trouvait alors des dissonances intolérables. Naturellement on reprochait à Bizet d'imiter Wagner — ce qui nous paraît fort étrange aujourd'hui (Nietzsche, plus lucide,

opposait à l'auteur germanique les lumières de Bizet dont il faisait une sorte de Wagner de la latinité). Dans la musique de scène de *L'Arlésienne*, Bizet, avec une inégalable fraîcheur d'invention et un sens puissant de la couleur instrumentale, a su souligner les situations dramatiques sans embarrasser l'action. Peu de temps après avoir donné son chef-d'œuvre : *Carmen* (1875), il mourait sans avoir connu la gloire qui ne lui fut jamais mesurée par la suite.

César Franck. — La Schola Cantorum. — Le modeste et candide organiste de Sainte-Geneviève (né à Liége en 1822, mort à Paris en 1890) n'aura lui aussi connu de son vivant que l'estime d'un petit nombre. La musique de chambre, les concerts symphoniques étaient alors très rares et très pauvres. La musique religieuse recherchait l'effet théâtral. Franck, timidement s'y essaya. Au fond, bien à contre-cœur. C'est son orgue qui lui permit de prendre conscience de sa personnalité. Dans l'isolement de la tribune, il se laissera aller à son tempérament naturel, il retrouvera sa véritable filiation spirituelle qui le rattachait à Beethoven et à Bach. Il n'y a aucune sensualité dans sa musique, pas d'effets, peu de couleurs ; elle est logique et presque abstraite dans l'enchaînement de ses constructions. Dans sa douce lumière mystique elle s'éclaire d'une foi sereine, simple et profonde. Elle avait tout pour déplaire à ses contemporains. César Franck fut méprisé de la plupart de ses confrères, dédaigné de ses collègues du Conservatoire — où il avait tout de même été nommé à cause de ses incontestables qualités d'instrumentiste. Ses *Béatitudes* déconcertent même ses amis. Sa *Symphonie* (1889) est jugée ridicule. Pourtant, son *Quatuor*,

d'une charpente si robuste, rencontre — l'année même de sa mort ! — un accueil chaleureux. En restant inébranlablement confiant dans son art, en refusant toute concession au goût public, il ne s'était point trompé : n'a-t-il pas suscité, par son influence et son enseignement, une cohorte homogène d'élèves et de disciples ? Il est le véritable père de cette école d'orgue française qui affirme aujourd'hui sa suprématie. Franck est le dernier des grands romantiques français. Il joint à une puissance passionnée, à ses grands éclats déchirants, une pieuse ferveur, une fantaisie un peu ingénue, et une sincérité qui vont droit au cœur.

Vincent d'Indy (1851-1931), gentilhomme cévenol, fut élève de la classe d'orgue de César Franck, ami de Liszt et wagnérien fervent. Cet homme de grand caractère et de haute noblesse morale devait produire des œuvres importantes, peu nombreuses, mais volontaires et fortement méditées. Catholique militant, le sentiment religieux joue un rôle prépondérant dans sa musique, sobre et complexe, franche, souvent âpre et tourmentée, à la manière des paysages de son pays qu'il nous a fortement évoqués. En chaque genre : sonates, trios, quatuors, symphonies, opéras, il a créé des œuvres intelligentes, très abouties, qui sont d'un musicien de grande race. Volontiers doctrinaire, et même dogmatique, il s'est consacré à la création et au développement de la *Schola* (1896) avec Bordes et Guilmant, qui devint une pépinière de compositeurs très attachés à Bach, et prosélytes du « franckisme ». Selon l'expression de M. Roland-Manuel, ils ont cherché à « maintenir la cordialité de l'expression dans la sévérité de la forme ». La plupart, à l'exemple de l'auteur de la *Symphonie cévenole*, écoutent avant tout le chant de la terre natale. C'est la mélodie populaire qui nourrit

l'œuvre du Languedocien Déodat de Séverac, du Breton Paul Le Flem ou de l'Auvergnat Joseph Canteloube. Chabrier (1842-1894), quoique wagnérien, cultiva le penchant qui le portait vers l'exubérance et la bouffonnerie. Bien qu'ayant vécu en amitié avec le groupe franckiste, il s'en distingue totalement par l'esprit. Nous assistons avec lui à l'un de ces phénomènes particulièrement français : la musique savante, soigneusement travaillée, déborde de verte allégresse ; elle touche beaucoup plus la sensibilité que la sentimentalité. On y reconnaît cette science du dessin vigoureux et ces voluptueux abandons qui animent les toiles de son ami Manet. Chabrier nous menait — ou plutôt nous ramenait — à la « musique pure ».

Au même mouvement peuvent plus ou moins se rattacher Ernest Chausson, musicien rare et délicat, Henri Duparc, qui dut cesser d'écrire après avoir composé ses douze mélodies justement célèbres, Albéric Magnard, disciple de Vincent d'Indy, symphoniste ardent et sensible.

Paul Dukas (1865-1935) a su, dans chacun des genres qu'il aborda, produire une œuvre accomplie, sévère dans sa forme et parée d'éclatantes somptuosités *(L'Apprenti sorcier, Sonate en* mi *bémol, Ariane et Barbe-Bleue, La Péri)*.

Saint-Saëns. — A la vie du « petit père Franck » il est facile d'opposer celle de Saint-Saëns (1835-1921). Au sujet de certains maîtres, on parle de leurs « inventions », de leur « génie ». Avec Saint-Saëns on se trouve naturellement amené à évoquer son éblouissante « carrière ». Entre un premier concert de piano, qu'il donna à l'âge de 10 ans, et cette curieuse cérémonie où il vint inaugurer sa propre statue, se place une suite continue de succès et d'honneurs (en dehors de ses incompréhensibles

échecs au concours de Rome). Des œuvres considérables jalonnent le cours de cette longue existence : le *Trio en* fa (1865) d'une pureté de cristal, la *Symphonie avec orgue* (Weimar, 1877) de proportions grandioses et de haut style ; à partir de 1871, Saint-Saëns s'est adonné à l'opéra (*Samson et Dalila*, *Henri VIII*, *Frédégonde*, etc.) et s'est fait de propos délibéré le champion de formules déjà surannées.

Grâce à son intelligence aiguë et à l'étendue de sa culture, Saint-Saëns a joué un rôle important dans la vie musicale de son temps. Sa connaissance des instruments d'orchestre — jointe à sa virtuosité — en ont fait un symphoniste de premier plan. Il a réagi contre le sentimentalisme romantique et s'oppose résolument aux musiciens qui épanchent leurs états d'âme. Il maudit « la recherche de la sensation ». « Plus la sensibilité se développe, nous dit-il, plus la musique et les autres arts s'éloignent de l'art pur. » Il s'attache avant tout à la perfection de la forme. Il a le culte du style. Il est doué d'un prodigieux savoir-faire. Sa langue est claire, un peu trop facile, mais toujours correcte et harmonieuse ; par ses ordonnances bien équilibrées, il apparaît comme un descendant direct des maîtres de la musique française depuis Lully et Rameau. Mais nous ne pouvons oublier que ceux-ci furent dans leur temps des audacieux, des novateurs ; ils bousculaient les idées reçues et leur musique était vivifiée par un sang jeune et constamment renouvelé ; c'est là ce qui manque à l'auteur de *Samson*.

Fauré. — Un des élèves de Saint-Saëns en qui nous reconnaissons les meilleures qualités de son maître vénéré devait pourtant orienter la musique française de tout autre façon : au lieu de suivre de

froides avenues bordées de monuments pseudo-classiques, Gabriel Fauré (1845-1929) s'engage dans des chemins sinueux et parfumés ; avec lui, nous longeons des ruisseaux qui scintillent, nous traversons des bosquets de verdure et des hautes futaies, nous gravissons des coteaux d'où la vue domine d'infinis horizons.

Maître de Chapelle à la Madeleine, puis organiste à la même paroisse et professeur au Conservatoire, il dispensa un enseignement humain, lumineux, bienfaisant qui contribua à la formation d'un grand nombre de disciples illustres. Comme Saint-Saëns, il a atteint dans presque tous les genres une sorte de perfection de style ; mais, il y a chez Fauré une grande liberté d'écriture, qui n'est souvent qu'un retour aux modes grégoriens, et une personnalité qui en font l'un des musiciens dont le renom ne cesse de grandir. Tandis qu'un Wagner ou un Debussy, traités de révolutionnaires, ont déchaîné les passions, la simplicité apparente de Fauré, son mépris de l'originalité, sa délicatesse, sa sérénité, sa retenue ont voilé l'importance de son apport. Telle est l'exquisité de son art que nous n'apercevons pas ses hardiesses. On a pu penser qu'il avait mis dans ses célèbres mélodies sa pensée la plus profonde et ses moyens d'expression les plus sûrs. Certes, on n'a pas fini d'admirer cette souplesse, cette « musique de poète » si intimement liée au texte, qui a permis de faire éclore tant de petits chefs-d'œuvre. Mais ces enchantements, cette lumière tamisée, cette grâce et cette intensité d'expression nous les retrouvons aussi bien dans les pièces pour piano *(Nocturnes, Ballade, Impromptus, Préludes, Barcarolles)*, dans les pièces de musique de chambre, et même dans sa musique symphonique et sa musique de théâtre *(Prométhée, Pénélope)*. L'admirable c'est

que l'auteur qui a suivi tous les méandres des poésies de Verlaine ou de Catulle Mendès ait élevé ce monument catholique grandiose et sans emphase qu'est la *Messe de Requiem* (1887).

Le génie fauréen est fait de finesse et de lucidité. C'est un des fleurons de la culture gréco-latine. Il ignore les grands frissons romantiques. Chez lui, tout est pudeur, réserve, distinction. La mélodie fauréenne, type de la mélodie française, ne ressemble pas au lied. L'émotion subtile, prénétrante, et même un peu morbide, s'exprime sous une forme modérée à la manière de notre poésie classique. Est-ce la raison pour laquelle ses résonances semblent s'arrêter à nos frontières ?

La musique allemande après Wagner. — Bien qu'il ait vécu dans le rayonnement de la gloire wagnérienne, Brahms (1853-1893) réussit à garder presque intacte sa personnalité. Il a poussé l'irrédentisme jusqu'à ne jamais écrire pour le théâtre alors que l'Europe entière s'y était adonnée. On a dit qu'il composait avec un peu trop de sérieux, avec componction... Peut-être y a-t-il dans son œuvre très abondante bien de l'idéologie d'esthète, mais des œuvres comme le *Requiem allemand*, le *Concerto pour violon et orchestre*, la *Quatrième symphonie* sont d'incontestables chefs-d'œuvre. Il est aussi purement allemand que Fauré est purement français ; aussi sa musique est-elle beaucoup moins appréciée en France qu'elle ne l'est dans son pays — où on le situe à l'égal des plus grands.

Dans un esprit opposé à celui de Brahms, l'organiste autrichien Anton Bruckner (1824-1896) a écrit de longues symphonies, attentivement pensées, lourdes d'effets rares et violents. Hugo Wolf (1860-1903), méconnu de son vivant, exprima son amère

dignité en de beaux chants désespérés : ses lieds peuvent être comparés à ceux d'un Schumann ou d'un Schubert. Nous ne pouvons que mentionner les gigantesques constructions d'un Gustave Mahler (1860-1911) chef-d'orchestre génial, les pages savantes d'un Max Reger (1873-1916), les sévères opéras de Pfitzner (1869). De Busoni, le pianiste fameux (1866-1924), toscan de naissance et berlinois d'adoption, on apprécie davantage les célèbres transcriptions de Bach que les compositions personnelles d'un romantisme poussé.

On a dit de Brahms qu'il était le dernier des grands classiques — ce qui n'est d'ailleurs pas exact : il y a un classicisme éternel... De Richard Strauss (1856) on peut plus justement écrire qu'il est le dernier des grands romantiques allemands. C'est un musicien littéraire et philosophe ; il aime la « musique à programme ». Dans ses poèmes symphoniques *(Till l'Espiègle, Zarathoustra, Mort et Transfiguration)* comme dans ses symphonies d'une éloquente maîtrise, comme dans ses opéras tragiques et virulents *(Salomé, Elektra)* il nous donne le spectacle des dernières fulgurations du brasier qui dévora le XIX^e^ siècle. Il a tiré la mélodie de l'ornière du théâtre ; en 1886, il publia un cycle de lieds dont l'esprit triomphe de son propre tempérament dramatique et s'insinue dans des œuvres écrites pour la scène *(Le Cavalier à la Rose, Ariane à Naxos)*. Il est le créateur d'une matière orchestrale dense et somptueuse à laquelle ont emprunté la plupart de ses contemporains allemands. Sa symphonie est un fleuve impétueux, parfois fracassant et qui charrie bien des scories, mais dont la force s'impose impérieusement.

Renaissances nationales. — Une des caractéris-

tiques de la musique européenne de la fin du XIXe siècle est un retour aux sources nationales. Des musiciens se sont vivifiés au contact de la mélodie populaire. En Bohême, une véritable école tchèque fut fondée par Smetana (1824-1884) dont la ferveur patriotique s'est exprimée avec une émotion touchante. Dvorak (1841-1904) fut son continuateur le plus remarquable. Dans les pays scandinaves, Grieg (1843-1907) et Sibelius (1865) colorent leur inspiration des thèmes nostalgiques de leur pays. On connaît les pièces ardentes d'Albeniz (1860-1909), de Granados (1868-1916), de Manuel de Falla et de Turina qui empruntent leur saveur ensorcelante au folklore espagnol. Le Hongrois Bela Bartok a passé une partie de son existence à recueillir, avec son ami le charmant musicien Kodaly, des chants populaires autochtones. Il a su renouveler la technique musicale avec une audace et une force qui le placent à la pointe du mouvement musical international.

Les Russes. — Comme toutes les musiques du monde, la musique russe puise au double courant populaire et religieux. Tout instrument, même l'orgue, étant banni de l'église orthodoxe, les polyphonies hiératiques — sur lesquelles s'appuyait un chant épuré des efflorescences byzantines — conservèrent un caractère d'accompagnement et un sentiment harmonique spécifiquement russe. Le chant religieux garda ce caractère sévère imposé par ses origines psalmodiques. Là aussi, l'église fut la grande éducatrice de l'art profane. Un folklore extraordinairement riche et varié se para bientôt d'accompagnements vocaux. Avec leurs instruments à vent et à cordes pincées, les bardes variaient et amplifiaient les thèmes de leurs chansons. Ce mode d'expression populaire restait pourtant fort méprisé — comme

il était méprisé partout ailleurs à cette époque.

C'est pourtant un aristocrate, Glinka (1804-1857) qui devait introduire sur la scène impériale de Saint-Pétersbourg cette « musique de cochers ». Son opéra *La Vie pour le Tsar* éclata comme un orage dans les parterres fleuris du *bel canto* si goûtés par la cour. Glinka et son continuateur Dargomyzski exercèrent une vive influence sur un groupe de jeunes artistes : « les Cinq », qui créèrent le grand mouvement de musique national. Balakirew (1836-1910) était un apôtre. Son activité extra-musicale ne lui a pas permis de nous léguer de nombreuses œuvres. Outre un recueil de 40 chansons russes nous connaissons surtout cette fantaisie orientale pour piano : *Islamey*, joie des générations de pianistes épris de rythmes, de couleurs et de sonorités. César Cui (1835-1916) ingénieur, professeur de fortification, manquait un peu de flamme ; ses opéras nous paraissent ternes à côté des œuvres de ses amis. Borodine (1834-1887), malgré sa formation scientifique — il fut d'abord médecin militaire — avait un autre éclat. Il semble bien que ce soit par le cœur que cet être de dévouement, ce saint bohème, ait découvert certains secrets de la matière sonore. Celui des Cinq qui eut l'influence la plus durable non seulement sur la musique de son pays mais sur la musique française de ces quarante dernières années, c'est Moussorgsky (1839-1881). Ce bel officier du tsar, buveur, joueur et musicien de salon, avait du génie. Malgré sa paresse, malgré ses refus d'apprendre quoi que ce fût du « métier » musical, ce génie lui a révélé les domaines magiques du son. Il en a rapporté des images saisissantes, si tendres parfois, et parfois si cocasses, que leur souvenir, vibrant ou nostalgique, ne peut s'effacer de la mémoire. L'enchanteresse ouverture de l'opéra inachevé *La*

Kovantchina et surtout l'étonnant *Boris Godounow* (1864-1871) lui assurent une gloire toujours vivante. Plus jeune que ses camarades, Rimsky-Korsakow (1844-1909) sut profiter de leurs expériences ; lorsqu'il fut nommé professeur de composition au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, ignorant tout, il eut le courage de tout apprendre. Comme inspecteur des musiques de la flotte, cet ancien officier de marine put se livrer à toutes les recherches orchestrales qui nous ont valu un *Traité d'instrumentation* devenu classique, et il nous donna les pages d'orchestre les plus chatoyantes qu'on ait connues depuis les grands romantiques. Ses œuvres sont de langage et d'âme foncièrement russes ; ce sont les parfums orientaux et les charmes d'un exotisme familier à la grande Russie.

Parallèlement au mouvement qui affrontait en France wagnériens et anti-wagnériens, les tenants d'un certain formalisme germanique s'opposaient aux apôtres du russisme intégral. Tchaikowsky (1840-1893) fut le plus redoutable concurrent du « groupe puissant ». Très soutenu par une aristocratie qui dédaignait une matière musicale imprégnée d'art populaire, il put conquérir une notoriété considérable. Malgré ses redondances, ce névrosé avait de la puissance, de la grâce et beaucoup de science. Si les « Cinq » étaient des amateurs de génie, il était, lui, grand compositeur. Des œuvres comme *La Dame de Pique*, ou la *Cinquième Symphonie* sont aujourd'hui aussi connues en Russie que celles de ses adversaires. Glazounow (1865-1936), pur élève des « Cinq » voulait bâtir solidement ; l'extrême sensibilité qui anime ses poèmes symphoniques étouffe souvent sous le poids des constructions dont elle est chargée. Rachmaninow (1873), malgré certaines allures très russes, est le fils spirituel des romantiques

allemands ; pianiste génial, il a écrit des concertos étourdissants de virtuosité et de mélodisme. Un Taneiew, cerveau musical admirablement organisé, un Scriabine, dont les grandioses et délirants poèmes écrits pour le piano ou pour l'orchestre touchent à l'illuminisme, aussi bien qu'un Tcherepnine, ne trouveront plus guère en face d'eux pour prêcher l'évangile du « russisme » que des musiciens mineurs comme Gretchaninow ou Liadow, délicieux et subtil restaurateur de chansons populaires. Le formalisme occidental et le spiritualisme wagnérien allaient peut-être atteindre le musicalisme spontané des Slaves et stériliser le magnifique ferment de vie contenu dans l'œuvre des « Cinq » lorsque la réaction éclata sous la forme d'une révolution violente dont Igor Strawinsky (1882) et Serge Prokofieff (1891) devaient être les promoteurs.

Debussy. — A Saint-Pétersbourg, un jeune homme de 22 ans, pianiste à gages d'une mécène célèbre en Russie par son amour immodéré de Tchaikowsky, Mme Meck, avait connu, apprécié et compris le message du « groupe puissant ». Revenu en France, il gardait de la musique russe un souvenir ébloui. Ce jeune musicien, Claude-Achille Debussy (1862-1918), devait apporter les inventions et les émotions les plus extraordinaires qui aient bouleversé l'ordre de choses établi. Né à Saint-Germain-en-Laye, il avait obtenu le prix de Rome (1884) pour sa cantate : *L'Enfant prodigue*. Il fréquente alors le milieu de Mallarmé et des symbolistes. A Bayreuth, il entend Wagner l'esprit fort détaché : il a d'autres désirs et d'autres attirances. Il ne croit pas qu'on puisse imiter des formules qui ne soient pas de son pays. Il veut débarrasser la musique de tout esprit de système, la dépouiller de toute forme de langage

qui ne soit pas française. « ... J'essaie d'oublier la musique pour entendre celle que je ne connais pas ou connaîtrai demain... » Au départ, il y a chez lui un esprit d'humilité profonde pour tenter de trouver la divine simplicité qui pourra le mener à traduire de la façon la plus directement expressive son émotion intérieure. L'émouvant *Quatuor à cordes* date de 1893. Il s'est mis déjà à la composition de *Pelléas et Mélisande* qui sera représenté en 1902, et révélera son génie à un cercle d'artistes d'abord restreint. Esprit raffiné, peu porté à l'expansion, volontiers ironique, il aime la solitude et compose longuement des œuvres condensées, extrêmement soignées et méditées. Il écrit sous l'influence de la poésie et de la peinture impressionniste. Il a horreur des grossiers artifices du romantisme. A la manière des peintres de son temps, il note des impressions fugitives ; il suggère. Comme les formes sont évoquées par la couleur plutôt que par la ligne, il donne le rôle prépondérant à l'harmonie et aux subtilités des combinaisons sonores où vont se noyer rythmes et mélodies. Ainsi, l'écriture debussyste se montre-t-elle merveilleusement apte à suivre la perpétuelle mobilité de nos sensations, de nos perceptions, de tout ce qui glisse un peu confusément à la surface de nous-mêmes. Il procède par touches allusives. Poète et rêveur, il semble ranimer des songes. Il ne décrit pas ; il trace de légères évocations qui touchent la sensibilité au point le plus aigu et crée en nous de véritables images visuelles (le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Nuages*, *La Mer*). C'est un tendre qui se défend contre la sentimentalité ; il ne laisse paraître ses impressions qu'enveloppées d'un voile et se rétracte souvent sous l'ironie des timides. On n'a pas toujours vu, habitué aux violentes secousses du wagnérisme, ce que cette enveloppe

délicate renfermait de puissance contenue. A présent que l'écriture debussyste a perdu les bizarreries de sa nouveauté et que sont évanouies les surprises causées par ces étranges manières d'associer les sons et les suites d'accords, nous voyons que l'auteur du *Martyre de saint Sébastien* se rattache par mille liens aux grands maîtres du classicisme français pour lesquels il témoignait tant de ferveur.

Les grands courants contemporains. — Les longs récitatifs de *Pelléas* répudiaient toutes les conventions de la rhétorique. Debussy inventait perpétuellement la forme d'un style intimement modelé sur la pensée qu'il exprimait. Il démolissait les structures traditionnelles plus complètement qu'on n'avait jamais osé le faire jusque-là. Mais, grâce à son génie, il savait recréer un monde sur les murs en ruines. Ce n'était pas sans danger. Ses successeurs devaient se perdre dans ces impalpables et complexes harmonies en apparence dépourvues d'ossature. Malgré tous les désirs de s'astreindre à un système d'écriture moins ondoyant, malgré le « retour à Bach », malgré « l'anti-debussysme », l'impressionnisme a marqué les musiciens qui se manifestèrent après *Pelléas*. C'est dans l'atmosphère créée par Debussy que s'épanouissent des talents de maîtres très personnels et auxquels on ne saurait attacher trop d'importance, un Albert Roussel (1869-1936), un Florent-Schmitt (1870), un Maurice Ravel (1875-1938) enfin, qui a couronné d'étincelants joyaux la musique française contemporaine.

Depuis une vingtaine d'années, c'est-à-dire entre les deux guerres, Paris surtout est devenu le centre bouillonnant d'intenses mouvements créateurs où se sont confrontées les recherches les plus audacieuses

et les plus secrètement rattachées à la tradition. Les lois et les conceptions en cours devaient être bouleversées de fond en comble. Après la guerre de 14, se répercutait le coup de tonnerre du *Sacre du Printemps* (1913). On entendait, parfois dans une atmosphère d'émeute, les œuvres nouvelles des compositeurs de l'Ecole de Paris, du Groupe des Six, de Schœnberg, d'Hindemith et de Strawinsky, toujours fécond en surprises, mais toujours lucide et incisif adversaire du subjectivisme romantique.

Quel que soit leur poids sur les destins de la musique, ces recherches, soumises à l'individualisme forcené de notre temps, sont encore trop disparates, trop confuses et trop diversement orientées pour que l'heure soit venue d'en établir la synthèse. Aussi bien, convient-il, selon nous, d'arrêter cet ouvrage aux auteurs contemporains. La jeune génération a été un peu éblouie par les tours prodigieux que ses aînés immédiats venaient d'accomplir : ils semblaient avoir usé toutes les ressources sonores. Si l'on rencontre chez eux des traces d'inquiétude et d'un certain ésotérisme qui rend parfois leur accès difficile, il n'en est pas moins vrai que beaucoup s'imposent à notre intention. Audacieusement tournés vers la nouveauté de l'expression, ils entendent ne rien sacrifier de l'héritage transmis par leurs prédécesseurs.

INDEX

des noms de musiciens cités

Adam, 99.
Adam de La Halle, 16.
Albeniz, 118.
Albert (Heinr), 51.
Allegri, 25.
Amati, 41.
Ambroise (St), 9.
Anne de Boleyn, 32.
Auber, 99.
Augustin (St), 9.

Bach (C.-P.-E.), 62, 73.
Bach (Friedm.), 62.
Bach (Hans), 59.
Bach (Jean-Chrétien), 62, 77.
Bach (C.-F.), 62.
Bach (Jean-Christophe), 59.
Bach (J.-G.), 62.
Bach (Jean-Sébastien), 23, 47, 48, 56, 58, 59, 60, 61, 63, 72, 78, 86, 112, 117, 123.
Balakirew, 119.
Bartok, 118.
Beethoven, 6, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 91, 96, 97, 103, 111.
Bellini, 102.
Ben Jonson, 51.
Berlioz, 82, 90, 93, 95, 96, 97, 109.
Bernier, 46.
Bertrand de Born, 16.
Bizet, 110, 111.
Blaise, 68.
Blanchard (abbé), 46.
Boccherini, 73.
Boèce, 9.
Boieldieu, 99.
Boito, 102.
Bononcini, 57.
Bordes, 112.
Borodine, 119.
Brahms, 116, 117
Bruckner, 116.
Bull (John), 33.
Bulow (Hans von), 98, 106.
Busoni, 117.
Buxtehude, 50.
Byrd, 33.

Caccini, 39.
Cambert, 43.
Campra, 46.
Canteloube, 113.
Calsabigi, 69.
Carissimi, 40, 45, 50, 54.
Cassiodore, 9.
Catel, 81.
Cavalli, 39, 42.
Cesti, 39.
Chabrier, 113.
Champion de Chambonnières, 46, 47.
Charpentier (M.-A.), 45.
Chausson, 113.
Cherubini, 81, 82, 92.
Chopin, 91, 93, 94.
Christofori, 74.
Cimarosa, 67.
Claude le Jeune, 32.
Claudin de Sermisy, 28.
Clemens non papa, 22.
Clementi, 74.
Clérambault, 46.
Colasse, 45.
Corelli, 41.
Costeley, 28.
Cui (César), 119.
Couperin (Ch.), 48.
Couperin-le-Grand (Franç.), 47, 48, 92.
Couperin (Louis), 48.

Dalayrac, 81.
Daquin (ou d'Aquin), 46.
Dargomyzski, 119.
Dauvergne, 68.
Debussy, 66, 115, 121, 122, 123.
Delibes, 110.
Destouches, 46.
Donizetti, 102.
Dubois (Th.), 110.
Dufay, 20, 22.
Dukas, 113.
Dumont, 45.
Dunstable, 20.
Duparc, 113.
Dvorak, 118.

Erlebach, 50.

Falla (M. de), 118.
Fauré, 114, 115, 116.
Févin, 22.

Fischer, 50.
Florent-Schmitt, 123.
Franck (César), 111, 112, 113.
Franck (Wolfgang), 51.
Frescobaldi, 49, 50.
Froberger, 49, 50.

Gabrieli (Andrea), 26, 36, 97.
Gabrieli (Giovanni), 26, 36, 49, 97.
Gascongne, 27.
Gibbons, 33.
Giucciardi (Julietta), 84.
Glazounow, 120.
Glinka, 118.
Gluck, 65, 69, 70, 71, 96, 104, 109.
Gombert, 28.
Goudimel, 32.
Gounod, 109, 110.
Gossec, 73, 81.
Granados, 118.
Grégoire - le - Grand, 10.
Gretchaninow, 121.
Grétry, 68, 69, 70.
Grieg, 118.
Guillaume IX de Poitou, 16.
Guilmant, 112.
Guerero (Francesco), 33.
Guy d'Arezzo, 17.

Haendel, 50, 56, 58, 69, 72, 76, 78, 92.
Hassler Léo, 26, 31.
Haydn, 75, 76, 79, 81, 83, 88, 93.
Hérold, 99.
Hiller, 78.
Hindemith, 124.

Indy (Vincent d'), 112, 113.
Ingegneri, 25.
Isaak, 22.

Jacquet de La Guerre (El.), 46.
Janequin, 28.
Josquin des Prés, 12, 23, 28, 48.

Keiser, 51, 56.
Krieger, 51.
Kodaly, 118.
Kusser, 50.

Lalande, 45.
Lalo, 110.
Landino, 19.
La Pouplinière, 64.
Lassus (Roland de), 28.
Lebrun, 44.
Le Flem, 113.
Leoncavallo, 103.
Léonin, 14.
Lesueur, 81, 82, 95.
Liadow, 121.
Liszt, 93, 97, 98, 105, 106.
Lully, 6, 36, 41, 43, 44, 45, 50, 52, 55, 63, 70, 114.

Machault (Guillaume de), 18, 23.
Magnard, 113.
Mahler, 117.
Marchand, 46.
Marenzio, 27.
Marin-Marais, 46.
Marlowe, 51.
Mascagni, 103.
Massenet, 110.
Mattheson, 51.
Mauduit, 28.
Mehul, 81.
Mendelssohn, 62, 92.
Meyerbeer, 89, 93, 97, 99, 100, 103.
Milan (Luis), 34.
Moncini, 68.
Monteverdi, 27, 38, 40, 50.
Morales, 33.
Mouton, 22.
Moussorgsky, 119.

Mozart (Léopold), 77.
Mozart (W.-A.), 13, 67, 72, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 109.
Muffat, 50.

Nanino, 25.

Obrecht, 22.
Ockeghem, 21, 22.

Paesiello, 82.
Palestrina, 25, 28.
Pergolèse, 67, 69.
Péri (Jacopo), 37.
Pérotin-le-Grand, 6, 14, 18.
Pfitzner, 117.
Philidor, 68, 81.
Piccini, 70.
Praetorius, 49.
Prokofieff, 121.
Provenzale, 54.
Puccini, 103.
Purcell, 51, 57, 58.

Rachmaninow, 120.
Raison, 46.
Rameau, 54, 63, 65, 66, 68, 69, 70, 114.
Ravel, 48, 123.
Reger, 117.
Reyer, 117.
Richard Cœur de Lion, 16.
Richter, 73.
Rimsky - Korsakow, 120.
Rinuccini, 37.
Roland-Manuel, 112.
Rossi (Luigi), 39, 40, 42.
Rossini, 100, 101, 102.
Rousseau (J.-J.), 65, 68.
Roussel, 123.
Rubini, 102.
Ruckert, 88.

Saint-Saens, 66, 113, 114.
Sammartini, 59.

Scarlatti (Allessandro), 54, 55, 74.
Scarlatti (Domenico), 74.
Scheidt, 50.
Schein, 50.
Schelling, 90.
Schobert, 73, 77.
Schoenberg, 124.
Schubert, 79, 87, 88, 89, 91, 92, 117.
Schumann, 62, 90, 91, 92, 93, 109.
Schutz, 26, 48, 49, 50, 60.
Scriabine, 121.
Severac (Déodat de), 113
Sibelius, 118.
Silbermann, 74.
Smetana, 118.
Spontini, 82.
Stamitz, 73.
Stradella, 54.
Stradivarius, 41.
Strauss (R.), 117.
Strawinsky, 6, 23, 121, 124.

Taneiev, 121.
Tchaikowski, 120, 121.
Tcherepnine, 121.
Telemann, 72.
Thibault de Navarre, 16.
Thomas (Ambroise), 100.
Torelli, 42.
Turina, 118.
Ventadour (Bernard de), 16.
Verdi, 102, 103.
Vittoria, 33.
Vitry (Ph. de), 18.
Vivaldi (Antonio), 72.
Vogelweide (Walther von der), 17.
Vogler (abbé), 89.

Wagner, 65, 72, 90, 99, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 116, 121.
Walter (Johann), 31.
Weber, 89, 90, 92, 103.
Widor, 109.
Willaert, 25.
Wolf (Hugo), 116.

TABLE DES MATIÈRES

PAGES

AVANT-PROPOS 5

CHAPITRE PREMIER. — Les origines 7

CHAPITRE II. — Le moyen âge 9
Premières musiques chrétiennes. — Le chant grégorien. — Importance et développement du chant grégorien. — Musique aristocratique et musique populaire au moyen âge. — Naissance de la polyphonie. — L'« Ars Nova ». — Le rayonnement de la musique franco-flamande. — L'apogée de la musique franco-flamande.

CHAPITRE III. — La Renaissance 24
Ecoles romaines et vénitiennes. — La musique profane en Italie. — La chanson française. — La musique et la vie de société au XVI^e siècle. — Influence de la Réforme. — La vie musicale en Angleterre et en Espagne. — Les instruments.

CHAPITRE IV. — Le XVII^e siècle 37
Naissance de l'opéra. — Cantates, oratorios, sonates. — La création de l'opéra français. Lully. — L'école de Versailles. — La vie musicale en Allemagne. Schütz. — L'opéra anglais. Purcell.

CHAPITRE V. — Le XVIII^e siècle 54
Panorama de la musique européenne au début du XVIII^e siècle. — Hændel. — Bach. — Rameau. — Opéra-bouffe et opéra-comique. — Gluck. — La musique instrumentale. — Haydn. — Mozart.

CHAPITRE VI. — L'avènement du romantisme 81
La Révolution et l'Empire. — Beethoven. — Schubert. — Weber. — Schumann. — Mendelssohn. — Chopin. — Berlioz. — Liszt. — Le règne du théâtre lyrique. — Wagner. — Le wagnérisme.

CHAPITRE VII. — De Wagner aux contemporains ... 109
Le théâtre lyrique français à la fin du XIX^e siècle. — César Franck. — La Schola Cantorum. — Saint-Saëns. — Fauré. — La musique allemande après Wagner. — Renaissances nationales. — Les Russes. — Debussy. — Les grands courants contemporains.

INDEX DES NOMS DE MUSICIENS CITÉS 125

1957. — Imprimerie des Presses Universitaires de France. — Vendôme (France)
ÉDIT. N° 24 570 IMP. N° 14 612

EXTRAIT DU CATALOGUE DE LA COLLECTION

Nos 601 à 700

601. **L'âge critique** (Dr P. Guilly).
602. **La structure moléculaire** (B. Pullman).
603. **Les terres australes** (E. Aubert de La Rüe).
604. **Le naturalisme** (P. Cogny).
605. **Le calcul mental** (R. Taton).
606. **Les civilisations africaines** (D. Paulme).
607. **Les épidémies** (H. Harant).
608. **Les grands marchés du monde** (P. George).
609. **Technique de l'urbanisme** (R. Auzelle).
610. **La chasse à courre** (F. Vidron).
611. **Australie, Nouvelle-Zélande** (Huetz de Lemps).
612. **La justice en France** (R. Charles).
613. **Physiologie des mœurs** (P. Chauchard).
614. **L'hygiène de la vue** (E. Baumgardt).
615. **Optique théorique** (J. Terrien).
616. **L'Etat** (J. Donnedieu de Vabres).
617. **La pisciculture** (P. Vivier).
618. **L'art des jardins** (P. Grimal).
619. **L'Océanie française** (A. Huetz de Lemps).
620. **Histoire du livre** (E. de Grolier).
621. **Le fond des océans** (J. Bourcart).
622. **Alexandre le Grand** (P. Cloché).
623. **Les grands problèmes métaphysiques** (F. Grégoire).
624. **L'Allemagne de Hitler** (C. David).
625. **La phénoménologie** (J.-F. Lyotard).
626. **Les tests mentaux** (P. Pichot).
627. **La voix** (E. Garde).
628. **Le Brésil** (P. Monbeig).
629. **La vie en haute altitude** (J. Guillerme).
630. **La Papauté à Avignon** (Y. Renouard).
631. **La musique étrangère contemporaine** (A. Hodeir).
632. **Les religions de l'Afrique noire** (Deschamps).
633. **L'Afrique équatoriale française et le Cameroun** (J. Pouquet).
634. **L'alcoolisme** (G. Malignac et R. Colin).
635. **L'esthétique** (D. Huisman).
636. **Les insuccès scolaires** (A. Le Gall).
637. **La phonétique** (B. Malmberg).
638. **La cybernétique** (G. Th. Guilbaud).
639. **L'économie de l'alimentation** (M. Lengellé et M. Cépède).
640. **Minerais et terres rares** (Pomerol et Fouet).
641. **Le spiritisme** (A. Castellan).
642. **Les poissons** (R. Bauchot).
643. **Le Yoga** (P. Masson-Oursel).
644. **Le cacao** (F. Lery).
645. **Les Etrusques** (R. Bloch).
646. **La stylistique** (P. Guiraud).
647. **Les roches métamorphiques** (Pomerol et Fouet).
648. **L'énergie** (P. Maillet).
649. **L'imagination** (A. Bernis).
650. **Le potassium et la vie** (A. Reinberg).
651. **Histoire de l'impôt** (H. Laufenburger).
652. **L'optique astronomique** (J. Terrien).
653. **L'écriture** (Ch. Higounet).
654. **La rémunération du travail** (J. et M. Ricouard).
655. **La sémantique** (P. Guiraud).
656. **La médecine psychosomatique** (P. Chauchard).
657. **Les villes romaines** (P. Grimal).
658. **Les grandes doctrines morales** (F. Grégoire).
659. **La manœuvre des navires** (P. Célérier).
660. **La psychanalyse** (D. Lagache).
661. **L'algèbre moderne** (M. Queysanne et A. Delachet).
662. **L'ultra-violet** (J. Guillerme).
663. **La naissance** (R. Merger).
664. **La critique littéraire** (Carloni et Filloux).
665. **Le citoyen devant l'Etat** (R. Pelloux).
666. **Les pèlerinages** (R. Roussel).
667. **L'esclavage** (M. Lengellé).
668. **Les fossiles** (É. Basse de Ménorval).
669. **La psychiatrie sociale** (H. Baruk).
670. **Histoire des légendes** (J.-P. Bayard).
671. **La métapsychique** (Y. Castellan).
672. **Les relations humaines** (Fr. Baud).
673. **L'Etat d'Israël** (A. Chouraqui).
674. **Histoire de Gibraltar** (B. Larsonneur).
675. **Histoire de la Yougoslavie** (M. de Vos).
676. **Le siècle d'Auguste** (P. Grimal).
677. **L'homéopathie** (P. Vannier).
678. **Histoire de la Hongrie** (E. Tersen).
679. **Les protéines** (M. Lévy).
680. **La raison** (G.-G. Granger).
681. **Le canal de Suez** (H. Poydenot).
682. **Les montagnes** (R. Fouet et Ch. Pomerol).
683. **Les conserves** (F. Lery).
684. **La guérison** (J. Sarano).
685. **L'orthographe** (P. Burney).
686. **La république romaine** (A. Clerici et A. Olivesi).
687. **L'univers** (P. Couderc).
688. **Histoire de la Touraine** (P. Leveel).
689. **Albigeois et Cathares** (F. Niel).
690. **Histoire du droit pénal** (R. Charles).
691. **Les thérapeutiques psychiatriques** (H. Baruk).
692. **La trigonométrie** (R. Campbell).
693. **Géopolitique et géostratégie** (P. Célérier).
694. **Le mysticisme** (H. Sérouya).
695. **Les entreprises nationalisées** (B. Chenot).
696. **Sociétés animales, société humaine** (P. Chauchard).
697. **La consommation** (M. Lengellé).
698. **Le langage et la pensée** (P. Chauchard).
699. **Marchands et banquiers du moyen âge** (J. Le Goff).
700. **L'argot** (P. Guiraud).

Que sais-je ?

Collection dirigée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

701. **L'opinion publique** (A. Sauvy).
702. **Le droit musulman** (R. Charles).
703. **Les engrais et la fumure** (S. Pontaillier).
704. **Histoire des pays scandinaves** (P. Jeannin).
705. **L'acupuncture** (R. de La Fuÿe).
706. **Proverbes et dictons français** (J. Pineaux).
707. **La philosophie chinoise** (Chow Yih-Ching).
708. **La bibliographie** (L.-N. Malclès).
709. **La spéléologie** (F. Trombe).
710. **La littérature japonaise** (R. Bersihand).
711. **Histoire de demain** (J. Fourastié et C. Vimont).
712. **La bureaucratie** (A. Sauvy).
713. **La guerre psychologique** (M. Mégret).
714. **L'industrie automobile** (J. Pierjant).
715. **La littérature italienne** (P. Arbighi).
716. **L'énergie végétale** (P.-E. Pilet).
717. **Les poussières** (A. Assailly).
718. **Les Berbères** (G.-H. Bousquet).
719. **La faim** (R. Masseyeff).
720. **La politique économique** (J. Billy).
721. **Les hélicoptères** (H. Beaubois).
722. **Les Arabes** (V. Monteil).
723. **L'automation** (L. Salleron).
724. **Robespierre** (M. Bouloiseau).
725. **L'au-delà** (F. Grégoire).
726. **Le bilan dans les entreprises** (L. Petit).
727. **La vie sexuelle** (P. Chauchard).
728. **Histoire de la Sicile** (J. Huré).
729. **Les rayons cosmiques** (A. Cachon, A. Daudin et L. Jauneau.)
730. **Le Chili** (R. Avalos).
731. **L'analyse biochimique médicale** (A. Galli et R. Leluc).
732. **Histoire de la psychologie** (M. Reuchlin).
733. **La fatigue** (P. Chauchard).
734. **Rythmes et cycles biologiques** (A. Reinberg et J. Ghata).
735. **Histoire des doctrines militaires** (F. Schneider).
736. **La Sibérie** (L. Hambis).
737. **L'homme contre l'animal** (R. Fiasson).
738. **Biologie sociale** (G. Bouthoul).
739. **Le Second Empire** (G. Pradalié).
740. **La puériculture** (M. Lelong).
741. **La radioactivité des roches** (R. Coppens).
742. **L'industrie aéronautique** (D. Molho et R. Péladan).
743. **La symétrie** (J. Nicolle).
744. **La topographie** (C. Million).
745. **La logique moderne** (J. Chauvineau).
746. **Histoire de la Bourgogne** (J. Richard).

ÉDIT.
24 570

1957 – Imp. Presses Universitaires de France - Vendôme (France)